SUMÁRIO

IV – FORMAÇÃO, MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO

V – CRÍTICA

CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Luis Alberto Alves

No final de 1998, professores e doutorandos da Faculdade de Letras da UFRJ resolveram homenagear Antonio Candido pelos 40 anos da publicação de *Formação da Literatura Brasileira.* Estranhávamos, então, o desinteresse pelo autor e pelo livro. Era costume dizer que a obra era datada _ como se alguma pudesse ser concebida fora de balizas históricas. Alunos e pesquisadores da área de Letras sabem, perfeitamente, que a restrição tem força de uma sentença condenatória proferida em última instância. Reagindo a isso, foi organizado o evento "40 anos de *Formação da Literatura Brasileira*", no período de 26 a 27 de outubro de 1999, com a finalidade de discutir o sentido e o alcance da obra de uma perspectiva contemporânea.

A idéia era convidar o autor para a abertura do encontro. Assim, fizemos um primeiro contato com o próprio Candido, que agradeceu a iniciativa, porém condicionou sua participação a um breve depoimento (que acabou acontecendo um mês antes do programado), no qual relataria como e em que circunstância concebeu o livro. Conforme acordado, o encontro ficaria restrito a alguns alunos de graduação e pós-graduação, e a divulgação não ultrapassaria as fronteiras da instituição. Quis o destino que o trato inicial não fosse cumprido, ou por outra, só o tenha sido em parte, não por indelicadeza, seja dito, mas em consideração aos muitos que deixariam de assistir ao grande crítico brasileiro, comentando a principal obra escrita no Brasil de crítica e historiografia literárias, que, embora quarentona, *não havia cessado de dizer o que tinha para dizer*, para falar com Italo Calvino. Assim, o que deveria ser feito praticamente a portas fechadas ganhou uma dimensão que, convenhamos, de fato deveria ter, isto é, em um auditório que pudesse receber alunos, funcionários e professores. Em de setembro de 1999, Antonio Candido compareceu à Faculdade de Letras da UFRJ para seu pronunciamento. A cerimônia foi muito simples, rápida, meio improvisada, mas com grande repercussão.

Foi durante o evento que Luís Augusto Fischer lançou a idéia de se formar um grupo de pesquisa, cuja incumbência seria reescrever a história da literatura brasileira, considerando as experiências regionais. O propósito era partir de onde Antonio Candido havia parado. Proposta feita, proposta acei-

ta. No ano seguinte, o próprio Fischer batizaria o movimento: Grupo Formação. Visto de hoje, a empreitada não deixava de ter uma taxa considerável de ambição, que, no final das contas, não foi tão ruim assim. Mas o tempo foi ajeitando as coisas, pondo ordem na casa e o tanto de voluntarismo, ou mesmo equívoco de avaliação (como estávamos nos conhecendo as chances de um diagnóstico preciso, convenhamos, eram pequenas), foi logo substituído por um compromisso mais modesto, mas nem por isso menos interessante: cada um apresentaria os resultados de suas pesquisas anteriores à constituição do grupo. Creio que a consistência que porventura adquirimos deveu-se, em boa medida, à capacidade, não sei se 100% consciente, de recuar em relação ao objetivo inicial, que de fato era grandioso e honesto, mas para o qual não estávamos, naquele momento, suficientemente preparados, como coletivo, vale dizer, para encaminhar o projeto.

Na vida universitária de hoje, sobrevive uma tendência a tratar das questões contemporâneas como se elas não tivessem passado, ou como se este não viesse ao caso. Esse atualismo imaginado como solução é, na verdade, parte do problema. O Grupo Formação não só não endossa essa via, como dá status de programa à retomada crítica da tradição, sugerindo seu compromisso com a historicização das formas literárias. O prisma contemporâneo que anima as intervenções do grupo aciona e atualiza a questão nacional e através desta a memória da experiência histórica acumulada, por mais problemática ou limitada que tenha sido no plano da criação e reflexão estéticas. Daí o diálogo intenso com *Formação da literatura brasileira* (daí o nome do grupo); daí o aproveitamento crítico da noção de sistema literário, testada de vários ângulos a propósito de vários livros e autores, alguns dos quais freqüentados pelos colaboradores reunidos aqui, como o leitor poderá comprovar adiante.

O perfil do Grupo Formação é bastante revelador. Uma parte é composta por professores; outra, por alunos de graduação e pós-graduação. Aqueles se sentiam desanimados com a crescente burocratização da universidade brasileira; estes se mostravam insatisfeitos com a rigidez da hierarquia acadêmica, que limita a cidadania intelectual a códigos de sagração inflexíveis. Em comum, todos são de esquerda, com ou sem militância partidária. Os que tiveram experiência nesse terreno não tardaram a topar com alguma desilusão. Isso explica a preocupação vigilante de seus membros em não reproduzir no seu interior as idiossincrasias que têm marcado esses agrupamentos, com sua tendência irresistível a se desagregar rapidamente. Seria possível construir um grupo de pesquisa de esquerda que não reproduzisse isso?

Sua relativa coesão decorre também de simpatias comuns. Para nós é uma vantagem poder contar com figuras da estatura intelectual e moral de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Através deles, temos assimilado, em chave crítica, toda uma a tradição intelectual, estrangeira e brasileira, marxista e não-marxista: de Lukács a Adorno, passando por Benjamin, Auerbach, Brecht; de Machado de Assis a Sérgio Buarque de Holanda, passando por Mário de Andrade, Drummond, Bandeira, João Cabral. Assim, podemos nos dar ao luxo de entrar em campo com o que de melhor foi feito em termos de reflexão estética e política _ à esquerda. Enfim, uma vontade de estudar, debater, pesquisar, trocar informações e idéias, e ainda sobra tempo para cultivar polêmicas, sem as quais a coisa não faria sentido. O impasse, quando há, é logo temperado com humor, que passou a ser uma especialidade da casa.

Tomar alguns autores como referência tem a vantagem de dotar certos enfoques de uma coerência difícil de ser obtida, principalmente num campo visivelmente atrelado aos ciclos teóricos da moda, e pouco comprometido com a assimilação compassada das idéias, que deveriam ser filtradas, no melhor dos casos, à luz da experiência histórico-estética local, do mesmo modo como procederam, diga-se de passagem, Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade, Bandeira, Sérgio Buarque, Drummond, Cabral etc.

Os artigos aqui reunidos estão divididos em cinco blocos temáticos, mutuamente referidos. Mantivemos, com pequenas modificações, a estrutura do IV Seminário de Estudos de Cultura e Literatura Brasileira, evento organizado por professores e alunos da UNB que integram o Grupo Formação, em dezembro de 2004. Com exceção dos artigos de Vinícius Dantas e Ricardo Pinto, os demais foram apresentados e discutidos no Seminário de Brasília. Ao adotar esse procedimento, pensamos transmitir, com alguma fidelidade, a pauta de discussão. De início, o debate interno girava, preferencialmente, em torno da assimilação de pressupostos de método hauridos nos ensaios de Candido e Schwarz, com abertura, conforme já dissemos, para outros autores da tradição de esquerda. O material que chega agora ao domínio público já exibe os frutos de uma convivência nova e de resto complexa, em cujos resultados práticos vão se revelando as primeiras transfusões do trabalho coletivo. É bem possível que daqui para frente _ é uma aposta _ seguirá uma outra fase, marcada dessa vez pelo desenvolvimento de novas categorias, à luz precisamente daquela ruminação, mas também em resposta a desafios e impasses contemporâneos. Enfim, ver com ouvidos apurados ("Quer ver/escuta" _ Chico Alvim). Nessa direção, o artigo de Luís Augusto

Fischer cumpre um papel essencial, pois traz, de modo claro e conciso, as linhas-mestras de nosso programa de pesquisa, isto é, a tentativa de se estudar a literatura brasileira através da categoria de luta social. Imagino que os demais artigos poderão ser lidos e avaliados à luz dessa postulação.

Em toda sua existência, o Grupo Formação tem buscado se situar, de modo crítico/independente, em relação às regras que celebram o funcionamento da vida universitária. Sem desconsiderar a existência destas, o que seria uma atitude bisonha, ele busca estabelecer, no entanto, uma outra sociabilidade intelectual, agregando professores e alunos em torno de um projeto de construção coletiva do conhecimento, dispensando a figura do medalhão. Por isso, nos orgulhamos de ter construído essa experiência lado a lado com os estudantes de graduação e de pós-graduação, reconhecidos como sujeitos da produção intelectual, que, no seu conjunto, vale dizer, é um processo objetivo e associativo. Assim sendo, a relevância de uma intervenção não se mede pelo título de quem fala. É claro que não se trata de eliminar a hierarquia que de fato existe e qualquer pessoa inteligente saberá identificar um colega mais experiente, mais bem formado; mas essa experiência e essa formação não garantem, de saída, a vitória do argumento, que deverá sempre passar pelo teste do convencimento. Nesse caso, o peso do currículo não é o que faz a diferença. Do ponto de vista acadêmico, nada mais anti-acadêmico do que um grupo como esse.

No capítulo dos agradecimentos, gostaria de registrar minha dívida para com o professor João Camillo de Oliveira Penna, coordenador do Programa de Pós-graduação de Ciência da Literatura/UFRJ, biênio 2003-5, por ter confiado a mim a edição deste número da revista Terceira Margem. O agradecimento é extensivo ao professor Alberto Pucheu Neto, atual coordenador do Programa, dessa vez pela paciência e palavra amiga. Minha gratidão também vai para as monitoras Fernanda Rodrigues Venâncio, Luana Rodrigues de Oliviera, Marcilene Manhães Silva e Suellen de Souza Pessanha, que me ajudaram na revisão dos textos. A elas agradeço muitíssimo.

AO RÉS DA FALA: ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE A POESIA DE CHICO ALVIM E FERREIRA GULLAR

Eleonora Ziller Camenietzki

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido
FERREIRA GULLAR

QUER VER?
então escuta
FRANCISCO ALVIM

Só entende aquilo que o poema diz
quem escuta em sua solidão a voz da humanidade.
ADORNO

O metadiscurso, o grotesco, o prosaico e a cotidianidade são matéria para a poesia desde há muito tempo, mas foi durante o séc. XX que se tornaram protagonistas da criação literária. No Brasil, desentranhar a poesia de onde menos se espera, questionar o cânone literário restritivo e lusitano, afrontar o padrão aristocrático de literariedade e bom-gosto foram bandeiras agitadas na década de 1920 que inauguraram uma série de poderosas rupturas no cânone literário de então. Todavia, as décadas de consagração e institucionalização da poesia modernista obrigam seus herdeiros a uma constante inquietação para desacomodar as tradições de rebeldia, pondo-as permanentemente em movimento.

A intensificação da vida urbana, a aceleração do desenvolvimento tecnológico, a expansão industrial, a crescente concentração de renda obrigam à radicalização desse projeto, pois fazem do cotidiano e do prosaico lugar de violência e de exclusão cada vez maior. Não será a mera utilização de um léxico vulgar suficiente para impor uma nova sensibilidade frente ao crescente silenciamento de nossa frágil humanidade. É preciso encontrar a dicção poética capaz de ser expressão de um novo tempo, que, além de in-

corporar a "contribuição milionária de todos os erros", possa ser síntese das exigências contemporâneas.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade representou o adensamento dessa linguagem ao longo das décadas seguintes ao primeiro impulso renovador de 1922. Após algum conformismo, na segunda metade do século XX, novas vanguardas poéticas recuperam os antigos termos da revolta modernista: o Concretismo avança sobre a sintaxe e o verso, e surgem inúmeros movimentos de renovação, proliferam novos e novíssimos manifestos. Após a euforia desenvolvimentista dos anos JK, enfrentam-se radicais de todo tipo nas movimentações políticas e culturais dos anos sessenta. Esteticistas e engajados promovem querelas públicas de alta voltagem e o debate cultural ganha as páginas dos suplementos literários dos jornais de grande circulação. O período autoritário estrangula, quase lentamente, essa nascente e sofisticada cultura urbana. A poesia migra para a música, invade os lares e os bares, prossegue nos mimeógrafos e em projetos alternativos e, finalmente, brilha na trilha sonora da novela das oito. Na passagem para o século XXI, ela ainda manteria algum poder de corrosão das engrenagens sociais? Ou plenamente inútil, paira como pequeno reduto de fuga para requintados intelectuais? Ou mesmo popularizada em saraus e encontros dominicais, ela estará pronta para nos oferecer a serenidade roubada de nossa existência? A poesia ainda forneceria descanso aos olhos saturados de informação e desumanidade?

Educar os ouvidos para distinguir o som do poema em meio à estridência contemporânea é sempre um exercício de resistência. E o som, quanto mais baixo, mais significativo, pois o esforço de escuta é que nos faz chegar ao que o poema silencia: não pelo que ele ilumina, mas pelas sombras que ainda produz na luminosidade das vitrines planetariamente tão idênticas.

Herdeiros confessos da poesia que se instalou no Brasil em 22, e mais, do legado drummondiano, Ferreira Gullar e Francisco Alvim, apesar de trilharem caminhos distintos, escreveram nas últimas décadas páginas fundamentais para a poesia brasileira, que vão adensando a experiência com a poesia de extração da fala, da fala nossa de todo dia. Recusam, ambos, a celebração da palavra reencantada, cujo acalanto tente nos devolver a serenidade perdida. Encontra-se na trajetória desses poetas a investigação poética sobre a aspereza da fala que se constrói na desigualdade da vida de cada um. Porém, se a palavra falada é espaço de transgressão e criação popular, é também onde se expõem as malhas do tecido em que a opressão se instala. Não há mais lugar para a celebração ingênua ou simplesmente retórica de uma pureza revolucionária da "cultura popular". A última grande ilusão talvez

tenha sido mesmo a de Ferreira Gullar e de seus companheiros nos anos do CPC.

Embora tenha se dedicado de forma apaixonada e integral ao projeto do CPC, e em nome deste projeto tenha composto vários poemas de cordel, Ferreira Gullar não abandonara sua busca e a poesia que ressurge após a radicalização do neoconcretismo, já esboçada em "Vil metal", ganhará em *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975, a singularidade de uma voz coletiva atravessada de intenso lirismo.

Francisco Alvim, alguns anos mais moço que Gullar, publicou seu primeiro livro em 1968. O tom é também o da fala, desprovido de qualquer sedução retórica, da investigação sobre a cotidianidade e do signo poético desconvencionalizado, embora a vinculação política não esteja posta em termos tão programáticos quanto a poesia de Gullar naqueles tempos.

Gullar, depois da experiência do CPC, permaneceu experimentando a fala de todo dia como matéria poética, e quanto mais se afastou da afirmação direta de um programa político, mais contundência encontrou em seus poemas. No cenário político dos anos de 1970, quando compôs o "Poema sujo", não havia mais lugar para a ingenuidade e o otimismo que havia contaminado aquela geração de jovens talentosos. Trata-se de uma obra latino-americana, escrita através do continente, tributária de uma poética de engajamento, mas que a questiona em profundidade. É a cidade latino-americana revivida nas contradições e nos limites de uma vida provinciana, num continente de economia periférica, a partir da recriação das imagens de sua cidade natal. A cena política é a da militarização de todo o continente.

Chico Alvim é, no dizer de Cacaso, o poeta dos outros. Aquele que cede sua vez para dar voz ao que se faz silêncio numa sociedade tão duramente atravessada pela desigualdade. Trata-se de poesia também construída sobre matéria impura. E como "acurado coletor de falas", reúne impressionante painel que revela a incômoda naturalização das mazelas nacionais. Diplomata, confirmando uma tradição brasileira de bons poetas, na definição de Schwarz[1], combina um olhar de mineiro ressabiado com a possibilidade de dar alguma distância às peculiaridades da vida nacional. Aliás, ainda acompanhando a leitura de Roberto Schwarz, mineiro também era Drummond, e, como ele, Chico Alvim exercita o "auto-exame do pequeno-burguês, que através da culpa individual descobre vícios de classe e um passado histórico".

A obra de Ferreira Gullar e a de Chico Alvim atravessam largamente qualquer debate circunstancial constituindo-se numa possibilidade de refle-

xão ampla e em alto grau de complexidade sobre a própria poesia e a radicalidade de sua linguagem particular. Como resistência, desarticulam a tradição de acomodação, rebelam-se contra a instalação de uma ordem abstrata e reificante. Algumas coincidências na trajetória de ambos mobilizam ainda algumas perguntas. Ferreira Gullar publica *Barulhos* em 1987, até que em 1999 ressurge como poeta em *Muitas vozes*. Francisco Alvim publica *O corpo fora* em 1988, e só publicará em 2000 o livro *Elefante*. Além de uma infinidade de aspectos fortuitos, inesperados e incontroláveis, além de decisões particulares, movidas por razões prosaicas e que não guardam nenhuma relação com o cenário nacional, nem com o mercado editorial, há que se perguntar porque um determinado livro surge em um determinado momento e não em outro? Coincidência ou não, sejam quais forem os motivos que levaram ambos a não publicar por tanto tempo, não é difícil perceber que a década de 1990 estava menos disposta a recebê-los, com sua entusiasmada adesão a uma provável nova ordem mundial.

Inauguramos o novo século e tanto *Muitas vozes* como *Elefante* foram saudados pelas mais diversas tendências da crítica contemporânea. Também foram publicadas as novas edições das obras completas de seus autores[2]. São publicações que favorecem a análise mais ampla, e a visão do conjunto se sobrepõe aos particularismos de cada um. Há entre eles um solo comum em que se pode transitar, e principalmente, um modo comum de sentir a fragilidade do lugar de onde fala o poeta contemporâneo.

Em meio a versos livres, decassílabos e redondilhas, Ferreira Gullar destaca em *Muitas vozes* um capítulo "Ao rés da fala" em que transporta fatos marcantes de sua vida para o espaço poético despidos de qualquer procedimento convencional. Eles surpreendem pelo ineditismo em sua obra, pois são dedicados aos seus familiares, ausentes em todos os livros anteriores. Entre eles, destacam-se ainda pela temática distinta "Fotografia de Mallarmé" (GULLAR, 2000: 438) e "A Queda de Allende" (GULLAR, 2000: 443).

Em "Fotografia de Mallarmé" a referência ao poeta francês e à premeditação da pose como crime retoma uma tradição que insere a poesia de Gullar nas experimentações dos primeiros anos de sua carreira. De lá para cá, o embate com a poética de Mallarmé não é circunstancial nem epidérmico e traduz um incessante movimento de afirmação e negação ao longo de toda a sua obra. A foto, nada inocente, olha-o do fundo da morte. Ela é a "suspensão do tempo", transformado em "meras manchas no papel raso", mesmo que estejam "à espera da eternidade". O olhar do poeta recupera Mallarmé após o "clique", pois o movimento e a vida não podem ser captados pela

câmara fotográfica. A matéria poética sobre a qual Gullar se debruçou ao longo de cinco décadas de buscas foi o tempo, e principalmente a intensa historicidade das coisas, seu desgastar-se, e o ininterrupto processo de vida e morte. A suspensão do tempo ("tudo/ adrede preparado") é crime e ele, como no poema "Fotografia aérea", publicado em *Dentro da noite veloz*, contempla "a cidade que houve/ (e não me ouve)/ com suas águas e seus mangues/ aqui está/ no papel que (se quisermos) podemos rasgar" (GULLAR, 2000: 213). Em *Muitas vozes*, Gullar ainda retorna ao tema e perguntará: "Nasci cresci/ para me converter em retrato?/ em fonema? em morfema? // aceito/ ou detono o poema?" (GULLAR, 2000: 495).

"A Queda de Allende" é a outra parte da trajetória de Gullar. A poesia do mundo, do concreto e do vivido. É um poema composto de três partes que reapresenta alguns fatos vividos por Gullar no dia em que o presidente chileno foi deposto, em 1973. Na primeira parte, o poeta confessa que, na urgência de conseguir sua ração de leite, passou à frente de uma senhora que se dirigia para a fila. Na segunda, conta como esconde o dinheiro na palmilha do sapato para ir ao encontro da resistência ao golpe, pois o mundo desabava e ele, ainda assim, fora comprar cigarros. Na terceira e última parte, o poeta vê soldados que atiram contra uma fábrica, que revida também atirando, e, no intervalo entre o tiroteio, jovens num terreno baldio jogam bola. A seguir, um fragmento do poema:

A QUEDA DE ALLENDE

A luz da manhã era
leitosa e não se via o
leiteiro na esquina
da Carlos Sampaio
Desci
com dois litros
vazios atravessei o
conjunto residencial do
outro lado da
praça havia uma fila
de gente comprando leite
e à minha frente
uma senhora se
dirigia também para lá
pensei em bancar o cavalheiro
mas o leite era
pouco deixei-a para

trás sem saber que
daquele leite
não haveria de beber
(TP, 2000: 443)

No livro *Dentro da noite veloz* ele já havia escrito “Dois poemas chilenos” em que homenageava Salvador Allende, assassinado em 1973. Gullar retorna ao tema e escreve um novo poema. Nele, ao invés de atos de coragem e determinação para defender o presidente eleito, o poeta quer garantir o leite, que é pouco. Esses mesmos episódios referentes ao golpe militar do Chile haviam sido narrados pelo poeta em entrevistas e crônicas durante a década de 1970 e nos capítulos 59 e 60 do seu autobiográfico *Rabo de foguete.* Nesses textos, os fatos são apenas alguns acontecimentos pitorescos que envolvem o narrador no dia da queda do presidente chileno. Entretanto, ao ser traduzido para o espaço poético passa a interrogar mais intensamente o leitor. O olhar do poeta se desloca para uma região de sombra, para a percepção do detalhe que escapa, a explicitação de um gesto que no espaço poético, deslocado de seu enquadramento referencial imediato e de suas justificativas racionais, desautomatiza sua recepção.

Embora o cenário seja de um dramático fato histórico, o que se passa com o poeta é absolutamente prosaico. O cotidiano, entretanto, é destoante, chama a atenção para o inesperado da atitude, em total descompasso com o gesto que seria mais condizente com um militante de esquerda que está vivendo no exílio. Sua solidariedade o faria ceder a vez à senhora, mas a necessidade o pressiona a uma atitude muito pouco altruísta. O procedimento crítico do poeta é o mesmo seguido em outros momentos de sua poesia: deslocamento do olhar para os atos mais banais que sobrevivem mesmo em face dos maiores e piores acontecimentos, diluindo sua tragicidade e desierarquizando-os ao confrontá-los aos grandes atos heróicos. No *Poema sujo,* a guerra se mistura ao miúdo da vida da cidade pequena, e, segundo o poeta, Stalingrado resiste, entre outras coisas, “Por meu pai que contrabandeava cigarros, por meu primo que passava rifa, pelo tio que roubava estanho à Estrada de Ferro” (GULLAR, 2000: 237). O novo poema sobre a queda de Allende integra, então, o sentido que preside também o *Poema sujo*: nega o auto-elogio a um suposto heroísmo individual, nega a exaltação do martírio e se contrapõe à redução ideologizante da dimensão mitificada dos fatos políticos. O universo em que a poesia de Ferreira Gullar se movimenta é estritamente humano e irreligioso: em suas deficiências e limitações, não deixa espaço para o mito. Como acentua Arrigucci:

> A atitude do homem comum, sem lugar entre a pretensão e a humildade, exposto com todas as suas fragilidades, exatamente como nas memórias, está de novo presente aqui. Com efeito, é um homem frágil quem está atrás da voz que nos fala, sozinho como o caniço pensante de Pascal em face do infinito silêncio do cosmo[3].

Não é por acaso que Roberto Schwarz, numa breve, porém muito sugestiva apresentação da antologia que reúne a poesia de Francisco Alvim de 1968 a 1988, aponta para a sua "convicção da fraqueza humana, assim como a ausência de presunção quanto à própria pessoa" ao deslocar-se entre os desastres da vida nacional, e aos diversos sujeitos a quem sua poesia dá voz, e o seu próprio sujeito lírico "veraz e nobre em sua vitória sobre o orgulho"[4].

Porém, o que impressiona na poesia de Francisco Alvim é que em pequenas falas, dispostas cuidadosamente ao longo de seus livros, ressoem tantas vozes em alarido. Ecos poderosos de Oswald, João Cabral, Bandeira, além do já citado Drummond. É como se quase um século de pesquisas estivessem decantadas em pequenos instantes de sua poesia. Por isso, no seu artigo sobre o *Elefante*, Schwarz mobiliza tamanho arsenal teórico-conceitual. Para alguns seria um caso exemplar de superinterpretação, mas a probabilidade maior parece outra. A poesia sustenta o armamento teórico. O recorte das pequenas falas que Chico Alvim espelha em seus livros mobiliza ainda a pergunta clássica: e por que são poemas? Que tradição os consagra como tal? A modernidade da antipoesia parece ainda incomodar o gosto predominante pelo quase milenar soneto. Tantos anos de revolta parecem ainda pouco, ou, afinal, retrocedemos a um choroso beletrismo passadista?

A surpresa com a poesia de Chico Alvim mobiliza não apenas pela condensação ou pelo minimalismo. Afinal, também foi bastante difundida durante alguns anos e tem seus apreciadores até hoje, a arte de compor haicais. Mas, a tradição japonesa, segundo Houaiss, é formada de *hai* 'brincadeira, gracejo' + *kai* 'harmonia, realização', que pressupunham alguma convenção, o que nos coloca em um campo de experimentações bastante distinto. Ainda segundo Schwarz:

> A excelência de um poema tão sem ênfase, tão de vanguarda na busca da desconvencionalização, custa a se impor. A simplicidade como que espacial da disposição dos termos do impasse, que entretanto estão no tempo, é um alto momento de consciência materialista.

Entender essa "consciência materialista" significa um pouco mais do que a interpretação rasteira de que se trata de uma reprodução imediata do concreto e do sensível. Reunir tanto em tão pouco não é façanha para se

desprezar ou reduzir a já conhecidas experimentações com a cotidianidade. A precisão com que o poeta acerta o tiro não pode ser resultado do acaso. Embora a filiação oswaldiana fique explícita, também a diferença desta herança se acentua. O traço de peculiaridade que as falas adquirem estão despidas da leveza e do pitoresco que ainda atravessava a produção dos primeiros modernistas. Agora, a vida pequena e a realidade opressiva traduzem-se na fala conformista e dura hipocrisia que atravessa a justificativa dos poderosos de plantão. Esta "informalidade" estrutural dos poemas acompanha o compasso desigual que a solução informal oferece à vida brasileira. Basta observar o painel abaixo, com os seguintes poemas, que se encontram espalhados em seus livros para confirmar a presença de Oswald e ao mesmo tempo, a sua distância:

BALCÃO

Quem come em pé
enche rápido

HOSPITALIDADE

Se seu país é assim –
tão bom –
por que não volta?

ARQUIVO

Não pode ser de lembranças

QUER VER?

Escuta

FUTEBOL

Tem bola em que ele não vai

JURO

Só faço isso
porque preciso

ARGUMENTO

Mas se todos fazem

NEGÓCIO

Depois a gente acerta

NESTE AÇOUGUE

quero ser carne de segunda

MAS

é limpinha

OLHA

Um preto falando
com toda clareza
e simpatia humana

VANTAGEM

E tem mais uma:
é branco

PARQUE

É bom
mas é muito misturado

DESCARTÁVEL

vontade de me jogar fora

ACUADA

Ela está sem coragem

NÃO É NADA

São as pernas
Que estão se acabando

MÃOS TRÊMULAS

– Você quer um?
– Não, não adianta

RELAÇÕES

Nos falamos mas
não conversamos

E AGORA?

Ontem estivemos lá
Está mais animado
Teve muita dor

QUEIXA

Me recebeu de pé

SERVIÇO

Lava a roupa
Arruma a casa
Faz o almoço

PEDIR

Só é vergonhoso
para quem não sabe como

VISITA

Não bateram na porta
Arrombaram

AUTORIDADE

Onde a lei não cria obstáculos
coloco labirintos

A escuta do poeta condensa, no recolhimento da fala, o instável rebanho de fugidias vozes a exprimir o horizonte perverso de nossa sociedade. Instantâneos que desvelam, reorganizam e dão corpo ao movimento mais profundo de uma práxis social singularmente brasileira: "um milagre de equilíbrio", para lembrar ainda Oswald de Andrade[5]. Por exemplo, o descompasso entre o parque, local urbano e democrático, por excelência, e uma adversativa que introduz a idéia chave de nossa nacionalidade, a mestiçagem, que aqui ganha a dissonância de uma sociedade que resiste a alterar a lógica de sua violenta exclusão: "É bom/ mas é muito misturado". E o poeta "recolhe" ainda uma seqüência de instantes de falas que vão descortinando a distinção racial tão jeitosamente afastada de uma resolução racista mais explícita. É o caso clássico de "MAS// é limpinha".

Há ainda outras séries de poemas que podem ser agrupados pela temática constrangedora que vão revelando. São aqueles em que o "negócio" se justifica e se acerta entre cavalheiros, numa escorregadia conversa que resvala para contratos pouco claros ou inexistentes. A justificativa se amplifica na prática cotidiana da nação: "mas se todos fazem" e se deslocam para o espaço privado, onde impera ainda o favor e o compadrismo. Entretanto, o poeta não compartilha de nenhuma simpatia por essa ordem que parece íntima e

acolhedora. Afinal, a visita nem sempre é agradável: "não bateram na porta/ arrombaram". Os exemplos se multiplicam: o cotidiano apressado de trabalhadores que mal se alimentam nos balcões da cidade, o trabalho doméstico e o desarrimo de tantas mulheres, as doenças que tomam contam do corpo que está cansado de ser forçado ao trabalho mal remunerado. É o abandono a que todos vão sendo irremediavelmente levados. Reunidos assim, de uma só vez, os poemas acentuam a imagem como se fosse de uma fratura exposta, quase escatológica, de nosso quadro social.

O painel impressiona, mas essas aproximações muito abruptas de tantos poemas que foram espalhados por vários livros e representam pelo menos três décadas de trabalho poético, se não forem devidamente localizadas, podem deformar a visão de conjunto da obra de Chico Alvim. Logo no primeiro poema de *Elefante*, o poeta indaga "Qual o real da poesia?" (ALVIM, 2004: 9), que começa por desfazer qualquer perspectiva ingênua de sua leitura. As falas dramatizadas intrometem-se no livro, mas o estatuto poético indaga sua própria fragilidade, tensão exposta em "A tua volta tudo canta./ Tudo desconhece" (ALVIM, 2004: 50). O poeta pode estar "Longe tão longe/ do humor da ironia/ das polimorfas vozes/ sibilinas/ transtornadas no ouvido/ da língua" (ALVIM, 2004: 79), mas a perscrutação metalingüística de sua poesia não se constitui um pólo distinto daquele em que o poeta dá forma aos fragmentos de falas. Sofisticados artefatos verbais ("Reverbera no escudo o brilho baço/ do túrgido aríete/ com que distância e tempo enfurecem", ALVIM, 2004: 50), e imagens inusitadas que também dialogam com o universo poético de Murilo Mendes ("ouço dentro um brusco mar/ arremeter rinocerontes", (ALVIM, 2004: 85) vão dando forma e acabamento a uma obra poética que desafia a simplicidade de classificações apressadas que o reduzem a um representante (ou sobrevivente) da poesia marginal ou da geração mimeógrafo, como querem alguns.

Há um conhecido poema de João Cabral de Melo Neto em que ele descreve o ovo de galinha com muita propriedade e concisão. Ele o compara aos seixos rolados, cuja forma é fruto de "inacabáveis lixas", enquanto que:

> No entretanto, o ovo, e apesar
> de pura forma concluída,
> não se situa no final:
> está no ponto de partida.

Se esta também pode ser uma bela definição da poesia moderna, o ponto de partida construído pela poesia de Francisco Alvim é preciso e eficiente.

Tenho experimentado discutir esses pequenos poemas em sala de aula (seja entre alunos do ensino médio, de graduação ou de pós-graduação, ou mesmo em congressos de especialistas) e a exigência do debate que se impõe é sempre a mesma, pendularmente localizada entre a própria definição da linguagem poética, sua ausência ou não de função na vida contemporânea e a precisão com que os versos de Chico Alvim atravessam, tal uma lâmina, a vida brasileira em seus dilaceramentos e hipocrisias. A poesia não é autoexplicativa, exige mediação e reflexão, impõe ao leitor, ainda que a contragosto, de forma quase envergonhada muitas vezes, a complementação do sentido de cada um daqueles minúsculos poemas. Sua leitura exige, é verdade, um certo grau de cumplicidade, e principalmente, o reconhecimento da liberdade que dispõe a poesia para ainda arriscar-se a pensar o país e suas contradições.

Tanto na poesia de Chico Alvim quanto na de Ferreira Gullar percebe-se um sentido irônico que funciona como índice mais geral para as decepções vividas nos anos finais do século XX e neste assombroso início de século. Não existe em ambos qualquer proposição utópica de encontrar soluções ou de indicar caminhos, mesmo que sejam em âmbito ficcional ou poético. Ao contrário, são eles mesmos a representação dos impasses e da impotência para recuperar ou ativar as forças que levem à transformação das desigualdades que revelam. Mas, ao insistirem no processo de construção poética que aposta nas possibilidades de sua desconvencionalização, permitem que a poesia e a *práxis* social instaurem entre si um diálogo intenso. Fortalecem o desejo de ver a poesia como alguma possibilidade, ainda que tímida, da flor drummondiana. Ou, ainda como diria João Cabral, a possibilidade que ela ainda provoque alguma reserva, como aquela que se sente diante de um ovo:

> A reserva que um ovo inspira
> é de espécie bastante rara:
> é a que se sente ante um revólver
> e não se sente ante uma bala.
> É a que se sente ante essas coisas
> que conservando outras guardadas
> ameaçam mais com disparar
> do que com a coisa que disparam[6].

Notas

[1] SCHWARZ, Roberto. No país do elefante. Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de março de 2002

[2] GULLAR, Ferreira. *Toda Poeisa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 e ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

[3] ARRIGUCCI, David. O silêncio e muitas vozes. Jornal de Resenhas, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de junho de 1999.

[4] SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[5] ANDRADE, Oswald. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

[6] MELO NETO, João Cabral. Obra completa: volume único; organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Resumo: Ferreira Gullar e Francisco Alvim integram uma vigorosa vertente da poesia brasileira que tem em Drummond sua principal referência. Ambos se caracterizam pela expressão poética fundada na experiência do cotidiano e pela densa pesquisa sobre a fala, cuja origem remonta aos modernistas das primeiras décadas do século XX. Herdeiros do desassossego, embora trilhando caminhos distintos, o adensamento de suas experiências renova na cena contemporânea o debate acerca do comprometimento entre poesia e processo social.

Palavras-chaves: poesia contemporânea; literatura brasileira; Ferreira Gullar; Francisco Alvim.

Abstract: Ferreira Gullar and Francisco Alvim are part of a vigorous slope of Brazilian poetry, of which Drummond is the main reference. Both are characterized by the poetic expression based on everyday experience and by dense research about the language which goes back to the original modernists of the 20th century first decades. Heirs of the uneasiness though following different paths, the denseness of their experiences rekindle in the contemporary scene the debate about the commitment between poetry and social process.

Keywords: Contemporary poetry; Brazilian literature; Ferreira Gullar; Francisco Alvim.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

LUTA SOCIAL – TENTATIVA DE CONCEITUAÇÃO

Luís Augusto Fischer

1. Natureza deste ensaio

Este é um esforço de raciocínio, uma reflexão em forma de texto, sobre o conceito de "Luta social", espécie de mote que temos tomado como forma de encontrar um terreno comum de ação intelectual. Este não é, nem pretende ser, um texto fechado. É matéria de debate. O foco é o de procurar formular o problema num patamar ao mesmo tempo suficientemente claro e preciso e aberto à conversa. Idealmente, esta intervenção aspira à condição de súmula mínima das preocupações do grupo, com vistas a ajudar a organizar atividades de reflexão, estudo e redação de textos.

2. Marcos gerais da reflexão

2.1 – O grupo e sua história, em desenvolvimento desde 1996; a obra de Antonio Candido e de Roberto Schwarz, em geral; o ângulo de leitura materialista e de esquerda, dos movimentos sociais e do inconformismo.

2.2 – O interesse no ensino e na pesquisa no âmbito da Literatura Brasileira, da Cultura Brasileira, da Teoria da Literatura. O desejo de constituir um trabalho coletivo e de intervenção pública, contrariando duas marcas da vida acadêmica atual, o isolamento (auto-satisfeito, em grande parte das vezes) e o horizonte intramuros do trabalho de pesquisa (e conformado com isso, muitas das vezes).

2.3 – A rejeição ativa ao modo anódino de debater e pensar a literatura, como também ao modo elitista de conceber a literatura e a prática docente; a inconformidade com as práticas hegemônicas, no campo da Literatura, na Universidade de nosso tempo – as práticas no fundo beletristas, pseudofilosofantes, conformistas, autocongratulatórias.

2.4 – O interesse em produzir ensaios e publicações para o leitor jovem, universitário em geral, das Letras, Artes e Humanidades em particular, futuro professor ou o jovem professor; para o militante social e político e para qualquer leitor que esteja interessado em ter acesso à literatura brasileira como caminho para pensar o país real, com vistas a transformá-lo a favor das maiorias.

2.5 – O interesse em construir e expor análises e interpretações sobre a literatura e a cultura brasileiras (mas não só) empenhadas no desvelamento da luta social ao longo da história e da geografia do Brasil (mas não só).

3. Desvelar a luta social

Como sabemos, a luta social nem sempre aparece na literatura; e muitas das vezes em que ela é diretamente registrada resulta em literatura secundária. No primeiro caso estão vários casos de literatura feita sob as regras do formalismo, em várias épocas, a poesia que se rege por normas estritas, o arabesco visto como um fim em si mesmo, etc.; no segundo, os naturalismos, a gritaria adolescente, a denúncia direta e simples das más condições de vida, etc.

A obra de nossos mestres Candido e Schwarz é excelente guia para sair dessas armadilhas: ali no século 18 brasileiro, onde se via apenas formalismo neoclássico, por exemplo, Candido ensinou a ver empenho em plantar na colônia as altas exigências da cultura letrada européia e em forjar o autopúblico indispensável à formação do circuita da leitura; ali na obra de Machado de Assis, onde se via quase só um fino ironista de temperamento inglês sem compromisso com a cena brasileira, Schwarz mostrou uma estilização do modo de ser da classe dominante brasileira do escravismo.

Claro que nem sempre se tratará, em nossos estudos, de lidar com autores da temperatura de um Machado de Assis, aliás quase nunca o serão; mas isso certamente não diminui a validade do esforço por divisar a luta social nas várias figurações que ela recebeu e recebe, ainda quando a literatura a obscureça ou a renegue. Daqui pode derivar uma observação pragmática: tendo em vista alcançar aquele leitor desejado, o grupo operará tanto melhor quanto mais conseguir propor-se pautas relevantes de trabalho. Sirva de exemplo, ainda que mais ou menos remoto e talvez nem tão bem sucedido, o livro organizado há anos por Roberto Schwarz *Os pobres na literatura brasileira*: levante a mão quem de nós não se entusiasmou com aquela publicação, por entrever ali, a partir mesmo do título, um caminho de reflexão que auxiliaria, como de fato auxiliou, no desvendamento do mundo, no universo da crítica literária e do ensino de literatura, e isso para não ir mais longe, para os lados da militância social.

4. Pautas importantes

Que pautas seriam importantes para um trabalho como o que desejamos fazer? Para começo de conversa, creio que temos uma espécie de obriga-

ção em repassar o cânone escolar e pré-universitário brasileiro, submetendo-o a uma leitura exigente, sofisticada e profundamente identificada com o sentido aqui esboçado, de desvelamento da luta social no Brasil.

Repassá-lo para revê-lo, o que pode implicar uma série de desdobramentos:

(a) mudar os textos tratados em aula, acrescentando outros mais interessantes (ao lado do tédio de Álvares de Azevedo, sua apreciação pela libertação da Grécia ou por Pedro Ivo, digamos);

(b) mudar os autores vistos em aula, ou acrescentar outros que não entraram na conversa (Luís Gama, digamos);

(c) alterar o modo de encarar o autor, iluminando sua obra desde outros ângulos (Augusto dos Anjos como mais do que um esquisito, como um proto-crítico da civilização, armado com as armas da paranóia periférica, como Roberto Arlt na Argentina, por exemplo);

(d) apresentar novos jeitos de recortar a tradição, oferecendo roteiros que relevem aspectos em geral negligenciados ou deliberadamente omitidos pela tradição beletrista e formalista (por exemplo, "A poesia e a campanha abolicionista", em lugar das gerações da poesia romântica; "A literatura e a luta pela terra", etc); entre outras possibilidades.

Isso não quer dizer, em nenhum momento, que aos alunos seja oferecido apenas aquilo que na literatura fale diretamente das questões sociais, absolutamente. A começar pelo fato de que todo mundo, e especialmente o aluno da escola pública, tem o direito a todo o patrimônio da cultura letrada, e é nossa obrigação ética oferecer a ele caminhos de acesso a ela, assim como experiências ativas de contato com ela. Mais ainda, temos o dever de apresentar a ele a melhor arte disponível porque, como sabemos, muitas vezes é na arte sem preocupações imediatas com os temas cotidianos, em qualquer época, que vamos encontrar material que nos dispõe para as experiências estéticas mais radicais, que mais nos proporcionam *insights* sobre o modo de ser do homem em si e em sociadade. Metonimicamente: devemos apresentar Shakespeare aos nossos alunos porque ele nos torna homens de nosso tempo, nos proporciona sermos gente capaz de compreender profundamente nossa condição.

Da mesma forma, constitui pauta importante a vida real do aluno da escola brasileira, vida real que inclui as práticas artísticas que estão no horizonte estético rebaixado e trivial que a sociedade oferece e impõe ao aluno (o

nosso aluno universitário e o da escola básica e média). Quer dizer: parece-me que seria uma obrigação nossa aparelhar nosso leitor com a melhor crítica possível, para enfrentar Paulo Coelho, telenovela, canções triviais.

A telenovela, assim como a narrativa televisiva em geral (incluindo a da reportagem), deve ser apresentada ao nosso leitor, que precisa lidar com ela na sua prática pedagógica. Mostrá-la em sua estrutura: as redundâncias que lhe são características; a organização dos personagens; os temas fortes, como o da ascensão social – por sinal, o tema por excelência da telenovela brasileira, quase sempre visto pelo ângulo conformista.

Também entram aqui, a meu juízo, o teatro, a canção e as adaptações da literatura para outros meios. A canção tem que ser posta em circulação ativamente, e nós seremos os mais habilitados a fazê-lo, pelo menos nesta altura da vida brasileira ("Todos têm direito a Noel Rosa" poderia ser a palavra de ordem também metonímica). Quanto às adaptações, precisamos descrever, para ensinar a ver, as perdas e ganhos, os compromissos e as soluções implicados na operação. Finalmente, precisa entrar em nosso horizonte o problema das relações entre a literatura brasileira e outras literaturas, de outros países, línguas e tempos.

Acaso nós teremos condições de fazer isso? E por que nós, os professores de literatura e de língua? Na escola brasileira, só o professor de literatura e de língua portuguesa, regra geral, é que pode oferecer contato do aluno com o patrimônio artístico, em sentido amplo. Não havendo professores de artes e de música, e ocorrendo muitas vezes que o professor de História ou Filosofia interessado tenha uma leitura muito empobrecedora dos aspectos estéticos da arte, sobramos nós mesmos, que temos um pé na crítica, outro na história, e um terceiro e impossível pé na pedagogia.

O aspecto pedagógico parece limitador, neste raciocínio, como algumas vezes parece ser? Eu lembraria, como estímulo, que a *Formação da literatura brasileira*, como todos sabemos, foi inicialmente concebida como um manual para uso escolar... O não sermos aqui páreo para Antônio Candido não significa desistir liminarmente.

5. Luta social, afinal

Creio que desde o segundo encontro de pessoas deste grupo, há uns oito anos, consolidou-se entre nós a certeza de que era interessante manter e fazer crescer a parceria, ao lado de outra certeza, farejada no ar por muitos, talvez especialmente por aqueles que já tinham tido alguma experiência po-

lítica mais direta – a certeza de que, como sempre acontece em agrupações de esquerda, é muito difícil, senão impossível mesmo, obter consensos conceituais. Cada um de nós é um planeta, que acredita ter em si o melhor caminho para equacionar os problemas do mundo, assim os reais como os metafísicos, e não há como ser diferente.

Salvo algum caso de sabedoria, que é sempre raro, é mais comum entre gente como nós a dissidência do que a convergência, especialmente porque assim é a nossa práxis, como diria qualquer marxista principiante: somos trabalhadores com bastante liberdade de pensamento, marcados pela presumida capacidade crítica que não apenas é crítica como é geradora de crítica, nos melhores casos, e mais ainda somos trabalhadores claramente não-alienados em relação a nossa matéria de trabalho e a nosso público. Quer dizer: estruturalmente somos pensadores.

A outra ponta desse raciocínio fica aqui suprimida, mas pode ser mencionada: não apenas somos relativamente livres, como visto acima, mas também, e significativamente *não* disputamos qualquer poder decisivo, qualquer cargo, tanto porque não nos colocamos na perspectiva de tomar, ocupar, etc., alguma instância política de mando significativo, quanto porque, na realidade trivial de que na vida universitária e mesmo escolar o poder é coisa ou remota, ou apenas remotamente relativa ao cotidiano, nos dois casos distante de luta aberta. (Isso sem contar o fato curioso, mas não desprezível, de que neste grupo parecem ter-se concentrado vocações mais intelectuais que políticas em sentido estrito, salvo exceções, umas poucas evidentes ou outras ainda não manifestas...) Somos gente sem necessidade de poder, por um lado, e sem apetite de poder, parece.

Tudo isso vem dito aqui a modo de preâmbulo para tentar entrar numa conceituação de luta social. Tudo isso, então, serve como desculpa preliminar e como horizonte da conversa: será uma mera tentativa, visando ao consenso possível e pretendendo ter uma mínima eficácia, sabendo porém que a tarefa é inexeqüível. No fundo, a pergunta que me propus foi singelíssima: como eu explicaria para alguém o conceito de luta social se eu tivesse que convidá-lo para escrever um ensaio ou para dar uma aula a partir dele?

Tudo somado e diminuído, cheguei a uma frase simples: *luta social é toda luta por mais igualdade e/ou por mais liberdade.* Igualdade social e econômica entre os grupos, as classes e os indivíduos; liberdade individual e coletiva, seja no plano político ou no iedológico ou no estético. Luta pela igualdade na distribuição da riqueza produzida, mas também igualdade entre as pessoas, em qualquer plano relevante; luta pela liberdade contra os embustes

ideológicos, políticos, religiosos, mas também luta pela liberdade de culto e de prática política. Qualquer luta que tenha essas diretrizes é luta social, ainda quando tais diretrizes não seja autoconsciente por parte dos atores envolvidos. Qualquer dessas lutas merece ser desentranhada da literatura e da arte, com vistas a habilitar o leitor que nos interessa na decifração de suas possibilidades e limitações, pessoais e coletivas.

Não é o caso aqui de retomar as melhores lições da tradição da sociologia da arte e da literatura, para lembrar que estamos falando da dialética entre sociedade e arte: luta social acontece na vida social real, mas se torna particularmente visível e sensível quando ganha enunciação que a transfigure esteticamente. Pode-se perguntar se luta social é mais ou menos que luta de classes; a resposta que tenho a oferecer é que é mais – quer dizer, é um conceito mais abrangente e por isso mesmo menos específico, tendo a vantagem de ser mais dinâmico e eventualmente mais próprio para divisar movimentos que, sendo menos radicais, estão no centro de tantas lutas de nosso tempo, como o feminismo, a ecologia, etc.

Poderíamos aqui retomar um dos fundamentos materialistas da conversa, ao lembrar, mesmo que de segunda mão, que para Adorno a arte é experiência social decantada. (Vem de Roberto Schwarz esta fórmula ultrasintética; eu compraria um carro usado desta origem.) Sendo assim, talvez coubesse dizer que luta social é aquele conteúdo que aconteceu e acontece nas tensões da vida real e que encontrou expressão estética; nossa tarefa seria a de fazer o caminho inverso, desvelando aquelas tensões a partir de sua expressão pela via de restaurar os laços entre processo social e forma literária, para repetir aqui uma fórmula de que gostamos.

Numa aproximação de outra ordem, pode-se dizer que nosso trabalho é o de tomar uma forma – um livro, um poema, uma obra, um autor, mas também um conjunto deles, um estilo, talvez mesmo um gênero e uma época – e perguntar para ela, sobre ela e a partir dela: que luta social se vê nas entranhas deste objeto? Como se expressa nele a luta social que eu sei que aconteceu em sua origem ou em seu curso? Qual tensão social alcançou ser vista e expressa por esta forma, e qual tensão não chegou a isso, permanecendo como subtexto ou como fantasma? E ainda: qual tensão social se esconde atrás da aparente calma dessa forma? Qual tensão social foi deliberadamente omitida neste registro que estamos lendo? Assim por diante.

Exemplos não faltam, para qualquer lado. Vamos a alguns temas que renderiam boa conversa: a conquista da palavra pelos de baixo (Aluízio Azevedo, Simões Lopes Neto, Graciliano Ramos, Fernando Bonassi, Luiz Ruffato,

Paulo Ribeiro, etc.) e de fora (Guimarães Rosa), confrontada com a simulação disso ou o pastiche disso; os relatos da privação da liberdade (*O Ateneu*) e os limites disso (a egotrip adolescente); a irreverência como crítica do poder (Gregório de Matos) e os limites disso; a desfaçatez de Brás Cubas e os disfarces do Parnasianismo para evitar o relato da vida real; o malabarismo formal como manobra diversionista, como jogo para a torcida.

6. Estado da questão

Uma das reflexões que se impõem, parece, é o diagnóstico detalhado sobre a prática do ensino de literatura e de cultura, nas escolas como nas universidades, para averiguar qual é o patamar da conversa em que vamos entrar, caso entremos de fato na disputa que estamos enxergando.

Dizendo com certo improviso, mas não sem boa base, pode-se fazer uma apreciação sumária do tema a partir dos seguintes aspectos, relativos ao modo como se concebe e ensina literatura e cultura: (a) obediência a um cânone estreito, em geral profundamente marcado de nacionalismo (romântico ou modernista); (b) descrição da história da literatura como um fenômeno apenas formal, ocorrido no passado e em etapas sucessivas e desconexas, vistas não em articulação mas em justaposição, e alcançando apenas até os anos 1950 ou 60; (c) isolamento da literatura em relação às outras artes e aos contextos, históricos em sentido amplo ou, em âmbito restrito, culturais; (d) contextos históricos, quando presentes, vistos como coisa lateral, ou, quando materialistas, como causação mecânica da arte e da cultura, em geral sem atenção para o debate da sociedade de massas, a cultura do espetáculo, os meios de comunicação massiva e, tema recente, a dita sociedade da informação de circulação eletrônica; (e) ausência de aspectos específicos da leitura materialista e dialética, como diferenças de classe, de região, de linguagem, para o que contribui a naturalização da leitura modernólatra hoje consagrada; (f) isolamento da literatura brasileira em relação a outras culturas, mesmo as mais próximas no continente, o que impede a perspectiva formativa das regiões culturais supranacionais, isso para não falar nas culturas letradas dos países metropolitanos; (g) inocência em relação a um conceito marxista decisivo, o da totalidade histórica, que obriga à visão de conjunto e exige a percepção da dinâmica entre centro e periferia (em vários planos, não apenas das metrópoles coloniais para com o centro das colônias, mas também internamente à nação), que por sua vez leva à noção de aclimatação das formas em função de alcançar a matéria e as demandas locais, tudo mer-

gulhado na grande e complexa dialética entre ideologia e estética, na maior parte das vezes barateada mas que merece meditação e debate para entender as relações entre posição social e gosto artístico, por exemplo.

Naturalmente haveria que pensar em formular um marco analítico da atualidade, uma leitura diagnóstica do presente, para modular as postulações feitas até agora. Precisaríamos falar sobre a atual onda de internacionalização, que está, na prática, atropelando a perspectiva nacional vigente até há pouco, sem que isso signifique um arrefecimento das paixões ou nacionalistas ou localistas; sobre as modificações no ensino médio e superior, incluindo o vasto crescimento do ensino privado, que modificou o valor de tudo o que diz respeito à vida cultural superior; sobre a impressionante auto-satisfação do grosso dos estudos superiores de literatura, dedicado ao mundo estritamente acadêmico, baseada na certeza de que comparatismo é sinônimo de elegância de classe e crédito para descolar o bilhete para Paris; assim por diante. Fica como desafio.

7. Para terminar

A idéia aqui formulada pode ajudar a pensar num projeto de largo curso, talvez um ponto adiante para o trabalho até aqui desenvolvido. Nós temos nos orgulhado de ser um grupo com abrangência nacional, gregário, que faz questão de fazer conviverem professores com alunos de graduação e de pós, um grupo que encontrou facilmente suas referências intelectuais principais e, finalmente, um grupo que, em meio a tantas dificuldades, tem encontrado caminhos para conviver. Eis aqui uma oportunidade para dar um passo adiante.

Ao lado de sermos intelectuais com suas preferências e seus projetos e interesses pessoais, e portanto indivíduos com vida autônoma desejavelmente sólida e permanente, nós sabemos que formamos os professores que vão dar – ou vão negar – o caminho de acesso das gentes ao patrimônio literário e cultural que nós queremos que seja universalmente acessível. (A algum companheiro mais cético, daqueles que chegam à posição ligeiramente cínica de imaginar que nem vale a pena o trabalho de oferecer acesso a todos em direção à alta cultura, eu argumentaria: é melhor que os cidadãos brasileiros tenham crises de consciência conhecendo a cultura letrada que nós conhecemos, do que sem conhecê-la. E lembraria uma observação em forma de boutade feita por Fernando Novais em um grande evento, organizado pela Maria Elisa Cevasco em São Paulo, em torno da obra de Roberto Schwarz:

disse ele que, para um historiador marxista, necessariamente as coisas que mais interessam são o modo de produção e a luta de classes; e se é *luta*, é porque a história não está parada, podendo vir a alterar seu curso.)

Creio que poderemos desenvolver um trabalho valoroso, baseado numa perspectiva cooperativa, sempre crítica (e autocrítica, na melhor hipótese). E que nos sirvam de estímulo, finalmente, duas idéias muito fortes na obra de Antonio Candido: uma, que a literatura é um dos direitos humanos, que nos cabe oferecer a muita gente; outra, que estudar literatura pode ser um exercício de colocar-se no ângulo de observação de gente que não pode enxergar o que enxergamos – se não for demasia, eu diria que devemos aproveitar a lição de Candido, que na *Formação da literatura brasileira* postulou uma visada desde o ponto de vista dos homens que fizeram o país, tanto quanto nós podemos postular, salvo engano, uma reinterpretação da literatura brasileira desde o ponto de vista de quem quer mais igualdade e mais liberdade, especialmente dos que menos têm isso e aquilo.

Resumo: A crítica literária e cultural de linhagem "formativa" e marxista, em nossos dias, precisa lidar com várias tarefas, como a de rever a história da literatura, ou o que em certo momento passou a se chamar de "cânone", argüindo-a sobre sua capacidade de incorporar novos elementos. Um dos vértices desta argüição pode ser o conceito de "luta social", presente desde sempre na história social, algumas vezes explícito na literatura e certamente decisivo para pensar a cultura brasileira de nosso tempo. Tal conceito é aqui averiguado e, em certa medida, explicitado.

Palavras-chave: Formação da literatura brasileira. Luta social na literatura brasileira. Sociologia e história da literatura brasileira.

Abstract: The literary and cultural criticism of marxist and "formative" lineage must deal, in our days, with many tasks, for instance, the revision of literary history, the so-called "canon", arguing it about its capacity of incorporating new elements. One vertex of this discussion can be the concept of "social struggle", which exists from the beggining in social history, sometimes explicit in literature and certainly decisive in thinking the Brazilian culture of our days. This concept is here analysed and, in certain proportion, enunciated.

Recebido para publicação em 29/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

CONHECIMENTO, EXPERIÊNCIA E LITERATURA: A HUMANIZAÇÃO DO HOMEM

Anselmo Pessoa Neto

Esse tema tem a vastidão do mundo e a idade do homem. Eu, que sou da área de Letras e trabalho com literatura, sinto uma grande dificuldade em encontrar o ponto adequado de entrada em nosso assunto. Isto porque a literatura desempenha, entre outras funções, como a de entretenimento, a de evasão, e a de jogo, a função primordial de proporcionar conhecimento e, a função ainda mais fundamental, de participar de forma preponderante e singular da própria humanização do homem. Dito assim, de maneira rápida, pouco percebemos da complexidade do que apenas foi afirmado. Em verdade, parece haver uma contradição em termos. Ou não seria uma espécie de truísmo afirmar que o homem é um ser humano? Se for assim, como poderia o homem fazer com que ele próprio e os seus semelhantes se tornassem 'mais' homens por meio da literatura? Bem, por aqui começamos a ver como a questão é verdadeiramente complexa. O problema é que o homem nem sempre foi homem assim como o conhecemos hoje, o que somos hoje é fruto de uma longa evolução histórica, se vocês me permitirem um outro truísmo. Evolução em sentido físico, mental, econômico e cultural. Sabemos que a transformação do homem se dá tanto por meio de adaptações a um novo hábitat, como também em reação a mudanças climatológicas, geológicas, econômicas e/ou culturais na natureza e na sociedade. E, ainda, e fundamentalmente, por meio do trabalho.

Portanto, a evolução do homem é fruto tanto do fato de simplesmente estar no mundo (no sentido de que a adaptação é instintiva) como de sua ação para sobreviver nesse mundo. Todas as transformações/adaptações do homem são incorporadas à espécie por meios biológicos e culturais ou vice-versa. Daí que, por longo tempo e ainda hoje, estabeleceu-se uma separação entre as maneiras como o conhecimento e a experiência são acumulados: de um lado se teria o acúmulo de experiência pelo conhecimento empírico e de outro o acúmulo de conhecimento pela experiência cultural[1] . Somos levados, então, a crer e a desejar que o ser humano evolua sempre, e acabe, por fim, repetidas vezes, se transformando em um "novo homem". Ensaiando agora uma resposta ao problema acima colocado, ou seja, de como a literatu-

ra participaria da humanização do homem, o que poderíamos dizer é que aquele animal que, por *n* características, condicionou-se chamar de homem na origem da humanidade, continua o mesmo animal, em certos aspectos, em plena era moderna e, ao mesmo tempo, em muitos aspectos, deixou de ser aquele 'mesmo' animal. Resumindo em palavras pobres, o bicho homem de quando surgiu a espécie é e não é o bicho homem do século XXI. Nesse sentido, é aqui que entra o papel da cultura e, no caso específico do discurso que estamos tentando construir, é aqui que entra o papel da literatura. Um dos fatores preponderantes na diferenciação entre um homem atual e seu antepassado é o grau de leitura e absorção de conhecimento de um e outro. Da mesma forma, entre cidadãos contemporâneos. O homem culto, apesar das características da espécie animal, está mais próximo de um ideal de humanização do que o sujeito inculto.

A literatura é o maior repositório de conhecimento e experiência que a humanidade já produziu, às vezes discorrendo inclusive sobre o que não foi ainda produzido ou sobre o que não está ainda manifesto. A literatura, uso o termo aqui em sentido amplo, isto é, refiro-me não somente a obras de imaginação, é fonte privilegiada para se buscar conhecimento e experiência. O homem cultivado, isto é, aquele ser que se preocupa com a sua formação, com a sua humanização, vive com os seus livros. Os seus livros fazem parte dele, o exprimem e ele aprende a se exprimir a partir de suas leituras. A leitura de um livro tem caráter ambivalente, pois é expressão do homem e atua na formação do homem[2].

Para Augusto Meyer:

> Se não fosse a literatura – poesia, ficção – nada saberíamos do mistério individual dos outros, do seu mundo interior, da multiplicidade psicológica do homem. O terreno da literatura é o da *Erlebnis* de Koffka, aquela parte dos outros, ou de nós mesmos, que só pode ser conhecida através da confidência.
> Sob este ponto de vista, os pobres psicólogos devem tudo aos escritores. A maior riqueza de revelações psicológicas está acumulada em dramas, romances, poemas, autobiografias, onde aparece o homem real concreto na sua "vivência" irredutível à observação exterior. E a literatura é confissão direta ou indireta, confidência ou lirismo. 'Madame Bovary c'est moi', dizia Flaubert, desmentindo todas as teorias estéticas.
> Por isso mesmo, o exercício da leitura, que parece uma simples forma do prazer artístico, pode ser interpretado como necessidade de simpatia humana e de compreensão psicológica. A leitura me parece uma escola de boa vontade."[3]

O "conhece a ti mesmo", do oráculo de Delfos, pressupõe uma indagação de como fazê-lo, isto é, como fazer para conhecer a mim mesmo? A

passagem acima do crítico-artista gaúcho responde sugerindo a leitura de dramas, romances, poemas e autobiografias. A literatura, portanto, humaniza o homem e, ainda, é a maior fonte de conhecimento do homem sobre o próprio homem. O pensador do caráter "ondulante e variado" do ser humano e criador do ensaísmo moderno, Michel de Montaigne, cunhou a célebre fórmula de que "cada homem leva em si a forma inteira da humana condição" (chaque homme porte la forma entiere de l'humaine condition), e a condição humana em nenhum outro lugar é tão completamente revelada como na literatura e no seu gênero crítico, o ensaio de estirpe montaigneiana. Mas, devido à inconstância do homem diagnosticada por Montaigne, a separação entre leitura e experiência de vida vem à tona de tempos em tempos. Para os fautores dessa separação, a literatura obedece a uma série própria. Um texto seria, nesse sentido, sempre caudatário de um outro texto preexistente e, portanto, pouco teria a que ver com a experiência prática e/ou histórica. De forma alargada, pois fala de leitura como um todo e não somente de leitura de literatura, Italo Calvino põe termo à questão (embora momentaneamente, como vimos, porque ela estará sempre sendo recolocada) quando, mais uma vez, esclarece que:

> As leituras e a experiência de vida não são dois universos, mas um. Toda experiência de vida para ser interpretada chama certas leituras e funde-se com elas. Que os livros nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente em contradição com a outra: que os livros nascem sempre da vida prática e das relações entre os homens.[4]

E de vida prática a literatura está repleta. Em um dos livros mais célebres da literatura italiana, *I promessi sposi*[5], de Alessandro Manzoni, temos um fato histórico notável que guarda relação com uma experiência relativamente recente da sociedade brasileira. O livro, que é um romance histórico, entre outros episódios conta de um congelamento do preço do pão ocorrido na cidade de Milão no século XVII. O autor não somente narra o ocorrido, ele clama que aquela experiência seja assimilada pela humanidade. De forma resumida, o episódio é mais ou menos assim: devido à guerra, ao desperdício e a condições climáticas desfavoráveis, Milão, no ano de 1628, enfrentou uma grande escassez de farinha de trigo e, como conseqüência, um forte aumento no preço do pão. A fórmula encontrada pelo governante da época para solucionar o problema e acalmar o povo que se desesperava em busca do alimento foi tabelar o preço do pão. Foi estipulado que se vendesse por trinta o que era vendido por oitenta. Era uma solução, o autor ironiza, como a da mulher que pensa rejuvenescer alterando a data de nascimento. Ato

seguinte ao do tabelamento, o produto sumiu do mercado e o povo, fiscalizador, saiu às ruas, saqueou e queimou.

O tabelamento ou congelamento do preço de um bem é, como outras experiências dos povos, cíclica. Embora o congelamento, como tudo que se repete, seja, às vezes, arremedo dos anteriores. O próprio Manzoni adverte que a França Revolucionária incidiu no mesmo erro. E nós podemos dizer que também já experimentamos desse fel (mel?), quem não se lembra da experiência do cruzado? Por outro lado, a moeda forte brasileira, o real, no seu surgimento valer mais do que o dólar também não é uma medida tão artificial quanto o congelamento de preços, quando o problema é de falta de matéria prima, no caso do pão, e, no caso da moeda, de lastro econômico da nação? Daí concluir-se que também a experiência negativa, ainda que documentada, está sujeita a repetir-se, ou por ignorância, ou por má fé.

Neste ponto gostaríamos de levantar uma outra questão, a que diz respeito à idéia bastante difusa do prazer da leitura. Nessa verdadeira palavra de ordem, está sedimentado o entendimento de que a leitura leva à felicidade. A propaganda da leitura tem como mensagem subliminar a frase: leia para ser feliz. De outra ordem, mas com o mesmo grau de problematicidade, é a noção de que uma sociedade mais igualitária, ou socialista, seria composta de cidadãos mais satisfeitos consigo mesmos. Jubilosa confusão. A leitura, de modo mais geral, e a literatura, de forma mais particular, não podem proporcionar felicidade ou prazer, no sentido piegas e banal dos termos, assim como uma sociedade mais justa, ou socialista, não instauraria o paraíso na terra. A discussão é de outra ordem. O que podem proporcionar tanto a leitura como uma sociedade mais igualitária é a satisfação de necessidades primárias. Uma como a outra, para retomar o nosso fio condutor, podem contribuir para a humanização do homem. Podem elevar o padrão de suas necessidades e o nível de seus prazeres. O crítico literário de língua inglesa, Harold Bloom, talvez com o intuito de distinguir o tipo de prazer que poderia ser proporcionado pelo ato de leitura da grande obra de arte, o chamou de prazer difícil. E é deveras assim, a grande obra de arte não trata de sentimentos banais de forma banal, não é entretenimento puro ou gozo sem dor. Ela, a grande obra, chama uma certa dose de sofrimento, de provação, de experiência e é, de alguma forma, iniciática. Aliás, a função de iniciação, que é, a rigor, transmissão de um certo tipo de conhecimento, é precípua nos contos populares da tradição oral universal. Mas, do mesmo modo que formas simples em literatura transmutaram-se em formas complexas, os nossos sentimentos e visões de mundo também tornaram-se mais intricados. E o

prazer difícil que a obra de arte pode nos proporcionar, acompanha, expressa, propulsiona e atua na compreensão e para a transformação do mundo e de nós mesmos.

Logo, faz-se mister separar o joio do trigo também em literatura, nem tudo o que se lê enobrece, pelo contrário, a má leitura embrutece. Em pesquisa de grande fôlego, o historiador americano Robert Darnton[6] se propôs responder à seguinte pergunta "o que liam os franceses no século XVIII?", isto é, o que liam os franceses no período que antecedeu imediatamente à Revolução Francesa? A pesquisa de Robert Darnton o levou a um enorme comércio clandestino de livros no, para assim dizer, subsolo da sociedade francesa. Impulsionada pela presença destacada dos sempiternos interesses comerciais, desenvolvia-se toda uma rede de produção e venda de livros proibidos classificados sob o rótulo genérico de *livros filosóficos*. Dos livros da mais escrachada libertinagem, até as obras dos formuladores dos ideais de liberdade, fraternidade e igualdade, todos foram metidos no saco único de um não-escrito *Index librorum prohibitorum* da decadente monarquia francesa. Do ponto de vista do *Ancien Régime* "são proibidos todos os livros que ferem a religião, o Estado e os costumes". Dessa forma, convivem lado a lado, na clandestinidade, a crônica escandalosa, como as *Anecdotes sur mme. La contesse Du Barry*, e os escritos propriamente filosóficos, como o *Contrat social*. Se o comércio livreiro lucrava com a confusão estabelecida em torno do livro proibido na monarquia, hoje, adaptado à democracia burguesa, lucra com o propalado *prazer da leitura*. Até as instituições de ensino foram mobilizadas no afã de vender livros. Distinguir a boa literatura do bom comércio (para os comerciantes), o prazer da leitura do prazer dos livreiros com os seus lucros, é tarefa inadiável da consciência nacional, pois, nas palavras de Samuel Pinheiro Guimarães.

> A consciência que a sociedade adquire de si mesma, isto é, a consciência de cada cidadão e dos grupos sociais sobre as características da sociedade em que vivem depende de uma representação ideológica, que depende, por sua vez, de manifestações culturais as mais distintas que interpretam e criam o imaginário nacional do seu passado, de seu presente e de seu futuro [...] a esmagadora maioria dos fatos e das interpretações que conhecemos sobre o passado do próprio Brasil e do mundo depende da elaboração intelectual e cultural de historiadores e artistas, em especial os criadores de obras audiovisuais e literárias, por mais que sejam elas consideradas como obras de ficção. Muito daquilo que um brasileiro imagina a respeito de situações e valores individuais e sociais é uma construção cultural/literária/audiovisual/noticiosa, muitas vezes repleta de preconceitos e estereótipos [...] na medida em que a elaboração, produção e difusão cultural brasileira, audiovisual ou não, está sujeita à hegemonia cultural es-

> trangeira, a formação do imaginário nacional acaba se realizando de forma fragmentada e claudicante. As "interpretações" da realidade mundial elaboradas pelas manifestações culturais hegemônicas norte-americanas passam a predominar, refletindo os preconceitos e os estereótipos daquela cultura e os interesses daquela sociedade. Daí as distorções decorrentes da hegemonia cultural estrangeira, no caso do Brasil, americana, a vulnerabilidade ideológica e suas conseqüências negativas para o Brasil.[7]

Em suma, o que antes gerava lucros sob o rótulo genérico de *livros filosóficos*, agora continua rendendo 'fábulas' com a palavra de ordem "o prazer da leitura". Com desvantagem para o momento atual, pois o contato e a aura do livro proibido faziam de seus manipuladores verdadeiros subversivos, independentemente do gênero consumido, enquanto que na liberdade de consumo do capitalismo moderno a indistinção e o prazer indiscriminado imputado à leitura, e de modo geral às manifestações culturais, faz o cidadão um alienado embebido de (falso) prazer, e a nação vulnerável ideologicamente, como acentuado com rigor analítico por Samuel Pinheiro Guimarães.

Mas, se o diagnóstico em relação à qualidade do que se lê em quantidade hoje é crítico, como funcionava o mundo e, por conseguinte, a transmissão da experiência antes da invenção da escrita? Fazemos pouco, se é que fazemos, esta questão. Na verdade, é difícil para nós, depois de três revoluções da comunicação, imaginarmos o que foi o mundo sem a escrita. Pensem em uma organização social em que qualquer forma de saber, experiência, informação somente poderia ser repassada de boca em boca. O mínimo de tempo que dedicássemos à questão, e se o nosso raciocínio fosse minimamente agudo, nos levaria à conclusão de que tudo, vida comunitária, hierarquia de poder, valores sociais, morais e culturais se organizariam de forma absolutamente distinta. Por milênios e milênios toda experiência e conhecimento foram transmitidos de boca em boca. O descendente mais antigo do homem, o *Homo sapiens*, teria habitado a terra há quarenta mil anos, o documento escrito mais antigo de que se tem notícia é de somente cinco mil anos atrás. Foram os sumérios, habitantes da Mesopotâmia, região onde hoje se localiza o Iraque e parte da Síria, os inventores do primeiro sistema de escrita, a escrita cuneiforme. Os egípcios inventaram o seu sistema mais ou menos 3000 mil anos a.C.; os cineses 1500 anos a.C.; os maias 50 anos d.C e os astecas 1400 d.C.

Com certeza qualquer dessas formas de escrita é o resultado de muitas tentativas, de avanços, recuos e saltos. De experiências acumuladas de modo precário, pois o que esses povos ancestrais tentavam criar era justamente a maneira de registrar perenemente o conhecimento. A invenção da escrita representou a primeira grande revolução da comunicação. Retomando, en-

tão, o mundo antes da mudança radical que representou a escrita, vejamos algumas de suas características: se, como já foi dito, tudo o que se sabia era repassado unicamente pela voz, podemos imaginar que uma das principais características dessas civilizações era a pouca velocidade – logicamente o referencial comparativo é a contemporaneidade. A notícia e a experiência andavam oralmente e a pé. Dos cinco sentidos, o mais importante era a audição, e não a visão, como hoje. O papel da memória era fundamental, tudo devia ser armazenado nela. Para facilitar a armazenagem do conhecimento, a informação tinha que ser trabalhada para que facilitasse o trabalho de memorização, para isso o ritmo, a repetição, a aliteração, a antítese, as frases feitas, os provérbios, a construção do período fundado na coordenação eram os modos de organização do pensamento. E aqui reencontramos o nosso tema, a manifestação literária inicial, a poesia, tinha uma função bastante definida: transmitir conhecimentos úteis. Daí que o poeta era antes de tudo um educador, a sua produção verbal era "um instrumento de conservação seja de tradições familiares apropriadas, seja de costumes e comportamentos dignos e aceitáveis."[8]

Com a invenção da escrita, muda a própria organização do pensamento humano, tudo aquilo que era importante para o trabalho de memorização perde importância, a começar pela própria memória. Com a invenção da imprensa em 1454, por Gutenberg, temos a segunda revolução da comunicação. O livro impresso mudou o homem e as relações entre os homens, mudou o mundo e a visão sobre o mundo. E mudou, ou ampliou, a função da literatura. O poeta, ao longo do período do livro impresso, deixa de ser um educador em primeiro lugar, agora ele é antes um artista, um criador da palavra. Mas a palavra, o conhecimento, até a criação por Samuel Morse, em 1844, do telégrafo, ainda andava a pé. A velocidade da mensagem, até Samuel Morse, ainda era a velocidade do pedestre. Com a criação do telégrafo, pela primeira vez na história do homem:

> as mensagens poderão viajar mais depressa que o mensageiro. Antes existia uma relação estreita entre as estradas e a palavra escrita. Com o telégrafo a informação se separou de matérias sólidas como a pedra e o papiro, do mesmo modo em que o dinheiro precedentemente se tinha separado das peles, das barras de metal fundido e dos metais para tornar-se papel. O termo *comunicação* foi amplamente usado com referimento às estradas, às pontes, às rotas navais, aos rios e aos canais, antes de transformar-se com a era eletrônica em *movimento de informação*.[9]

O telégrafo inaugura a terceira revolução da comunicação e, para encurtar caminho e acenar para a velocidade da informação hoje, basta lembrarmos rapidamente do e-mail e das teleconferências...Com a informação circulando em tempo real independentemente do local de sua produção, a experiência parece perder força, é o que aponta Walter Benjamin quando redige o ensaio em que, talvez, tenha realizado o balanço mais vigoroso sobre o assunto. Em "O narrador"[10], Walter Benjamin repercorre a história da arte de narrar observando-a de um ângulo que absorve o avanço técnico, mas que percebe a perda de humanismo. Ele anota:

> O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido estrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue sobretudo da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar.[11]

Walter Benjamin, quando escreveu essas notas, não poderia saber da Internet e do volume de solidão e informação que circulam pela rede. O que ele viu era somente uma prefiguração do futuro, o presente. Mas a humanidade por várias vezes já se encontrou em grandes encruzilhadas decisivas, o momento em que vivemos é mais uma delas. O que muda entre uma encruzilhada e outra é o poder de destruição de nós mesmos, que aumenta sempre. Onde buscar conhecimento e ensinamentos históricos para superar os desafios da realidade? Walter Benjamin respondeu com a sua prática: nos livros. O conhecimento e a experiência antes guardados na memória, hoje têm o seu lugar de armazenamento privilegiado nos livros. Mas a profusão de informação circulante não nos permite a simplificação hedonista. Experiência de vida e experiência de leitura, quando bem orientadas, podem iluminar o próximo passo, o passo decisivo, nunca, porém, sem que passem pelo esforço e pela disciplina do indivíduo, pela determinação de seu caráter e pelo desprezo de qualquer "facilitação pedagógica"[12].

Notas

[1] "A cultura corresponde a um conjunto de manifestações das diversas artes tradicionais, tais como a música, a escultura, a pintura, a literatura, a arquitetura, a dança, o teatro, o cinema e de outras formas, como a gravura e a fotografia [...] Sendo as manifestações culturais o modo como a experiência humana, que se verifica em uma certa dimensão geográfica, se transmite no tempo, a questão da cultura, da produção e da difusão cultural, está estreitamente vinculada à formação e à permanência da nação como conjunto de indivíduos, que em geral habitam um mesmo território, que compartilham uma experiência histórica comum e que têm a aspiração de construir um futuro comum, ainda que as visões sobre este futuro possam ser distintas." Samuel Pinheiro Guimarães. "Por uma política cultural eficaz". In: Revista Princípios. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, n. 67, 2002, p. 70.

[2] Cf. Antonio Candido. *Textos de intervenção* – seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, p. 80.

[3] Augusto Meyer. *Textos críticos* – org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva/INL, 1986, pp. 8-9.

[4] Italo Calvino. "Prefácio" a *Il sentiero dei nidi di ragno*. In: Anselmo Pessoa Neto. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora da UFG, 1997, pp. 107-108.

[5] Em português, *Os noivos*. São várias as traduções, nenhuma boa.

[6] Robert Darnton. *Edição e sedição* – O universo da literatura clandestina no século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[7] Op. cit., p. 69

[8] Erica Havelock. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Bari: Laterza, 1983. Apud Massimo Baldini. *Storia della comunicazione*. Roma: Newton Compton, 1995, p. 20.

[9] Marshall Mcluhan. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Garzanti, 1967. Apud Massimo Baldini, op. cit., p. 73.

[10] Walter Benjamin et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

[11] Op. Cit., p. 59-60.

[12] Uso "facilitação pedagógica" no sentido em que Antonio Candido formulou o problema em "Discurso de paraninfo". In: Antonio Candido. *Textos de intervenção*. Op. cit., pp. 310-319.

Resumo: Este estudo procura estabelecer conexões entre o processo de humanização do homem, o conhecimento e a experiência acumulados, sobretudo, na literatura. Para isto recorre desde a intuição genial de Montaigne de que "chaque homme porte la forma entiere de l'humaine condition", passando pela história da comunicação, a invenção da escrita e a problematização do toque de Midas do capitalismo, que transforma tudo em mercadoria, inclusive a literatura.

Palavras-chave: literatura; leitura; conhecimento; experiência.

Abstract: This work seeks to establish connections between the process of mankind humanization, knowledge and accumulated experience, particularly in literature. In order to achieve this objective, the study resorts to the brilliant intuition of Montaigne – "chaque home porte la forma entiere de l´humaine condition" / "each man carries the entire form of human condition" – as well as to the history of communication, to the emergence of a writing system and to the influence of Capitalism, a kind of Midas touch, which transforms everything into commodity, including literature.

Keywords: literature, reading, knowledge, experience.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

CRÍTICA E PRÁTICA HOJE

Ana Laura dos Reis Corrêa, Alexandre Pilati, André Nepomuceno,
Manoel Dourado Bastos, Germana Henriques de Sousa,
Deane Maria Fonseca

1. No fio da navalha

O crítico materialista da cultura caminha sobre o fio da navalha. A cultura que aí está hegemônica, testemunha da época do domínio do fetichismo da mercadoria no capitalismo tardio, é instrumento do aprisionamento da liberdade. Nesse contexto, a cultura justifica, além de produzir e reproduzir, a ideologia da normalidade calcada no sujeito enquanto produtor funcional domesticado (ou excluído) e contemplador (consumidor) cultural passivo. Por outro lado, o crítico sabe que, paradoxalmente, sem a cultura (ou o que resta a resistir), salteia-se arriscadamente para a barbárie, não para a revolução.

Diante de tais questões, que marcam nossa atitude como críticos e professores, estabelecemos, como objetivo deste trabalho, a tentativa de avançar um passo na discussão acerca do trabalho crítico, assumindo o risco do exercício de uma função que se realiza no fio da navalha, a fim de testar a validade da crítica como possibilidade de resistência teórica e também prática.

Trata-se de uma questão de certa maneira antiga e, por outro lado, sempre renovada. A relação entre arte e sociedade, sabemos, foi trabalhada incessantemente pela crítica e, ainda hoje, recebe diversos tratamentos, desde os que ainda insistem numa perspectiva excludente – isto é, ou se faz uma abordagem estrutural da obra ou se faz uma leitura sociológica da literatura –, até aqueles que encontram sentido nas formas artísticas a partir da sua associação com o lugar e a voz dos segmentos sociais, de preferência os oprimidos.

2. Para o crítico: as armas

O pensamento teórico tradicional assenta-se num conceito universal conservador, pois pressupõe o mundo como objeto pragmaticamente dado. Para ele, é natural a direção do progresso. Cabe ao sujeito, no máximo, com o auxílio da ciência neutra e da vontade, remendar a aparição concreta de

aspectos e problemas inconvenientes à generalização da ordem da troca e da mercadoria.

Para a teoria crítica, é a organização estrutural dessa sociedade, em sua totalidade, que deve ser transformada por via de uma razão emancipadora historicamente possível, teórica e materialmente (administrativa e tecnologicamente). A autonomia concreta do homem é barrada pela divisão do trabalho e pelas diferenças de classe. Este mundo não é dado, mas resultado da dominação de classe, e por isso condenado de início.

Não cabe, então, considerar o trabalho profissional como socialmente útil, nem a especialidade compartimentada da ciência, uma vez que é preciso perguntar: a serviço de quem? Constatado que a situação dada não é, portanto, natural, mas historicamente formada (em processo) por um jogo de contradições da luta social entre classes, temos que a auto-determinação do sujeito, na busca do livre exercício de suas potencialidades, é vinculada concretamente à emancipação social.

A filosofia crítica já nasce política. Ao crítico cultural cabe considerar a cultura no interior do todo, pois a formação cultural é função da formação social-econômica. No entanto, nela intervém como refluxo que se torna material ao moldar atitudes, seja como reprodução, seja como tensão a contrafluxo. Nesse último caso, como exceção na cena atual, cabe ao crítico denunciar a cultura da mercadoria em nome da cultura da civilização para todos. Cabe-lhe a deformação, portanto, da cultura do consumo, num mundo cada vez mais povoado de "sujeitos monetários sem dinheiro" (SCHWARZ, 1999: 171).

Carne-a-carne com o objeto, resta ao crítico o aguilhão de perseguir a autonomia emancipadora, sabedor de que ela depende fundamentalmente da transformação social. O seu esquecimento é condição maior da dominação. Sua tarefa é, ao menos, despertar a incômoda lembrança para que, mesmo enevoada pela ideologia, seja certeira na reação que causa aos incautos e aos interessados. Cabe ao crítico, ao mesmo tempo, demonstrar e exercer o pensamento como trabalho no real, como operador que, não por acaso, suscita o temor prático da mudança: a dor de perder a ilusão de normalidade estabelecida não se nomeia aleatoriamente como conformismo.

Nesse sentido, a reação dos que dominam e lucram com o estado de coisas ordenado pela divisão do trabalho não é despropositada, sob seu ponto de vista, quando promovem ou fazem coro para a desqualificação do pensamento teórico, quando este ameaça a generalidade da rotina, e não só a ornamenta. Por outro lado, é possível que a crítica atue no estado de coisas apenas para visar à desestabilização irresponsável ou inconseqüente do esta-

do de coisas, como que se esforçando para o bom andamento, sem questionamento, muito menos contestação, de seus negócios e sua posição de poder. Daí vemos crescer um dilema do exercício da crítica. Cabe ao crítico, pois, insistir no déficit da negatividade necessária para fazer do fio da navalha, caminho; ainda que, quase sempre, marginal, "não-profissional".

Um exemplo imanente do trabalho do crítico é a análise da obra de arte, dada a possibilidade de sua difusão. Sabemos que a autonomia estética é proporcional ao afastamento imaginado em relação à realidade, tanto maior quanto o retorno para criticá-la faça-se forma, isto é, assinalar contradições, apontar identificações ou quebras de preconceitos, valores, comportamentos historicamente genéticos.

Trabalhar conceitualmente essa memória, ao mesmo tempo percepção e proposição, bem como traduzi-la provocativamente em matéria para reflexão é a proposta do crítico. Assim, também apontar algum gozo pelo negativo (novo conhecimento em relação à realidade naturalizada), assinalando e compartilhando brechas, fissuras, fraturas que possibilitam à consciência, teórica e/ou concreta, vislumbrar a utopia da esperança sob a razão desencantada feita estrutura dominante de vida: a inquietação sistemática do leitor, a mobilização de seu desejo, como medida da validade da obra literária.

3. Candido: crítica sem descanso

No Brasil, é preciso salientar, no que se refere à questão da crítica, o ritmo diferente: lento, diverso, negativo, complexo. Aqui, a social-democracia clássica, por assim dizer, seria revolução. O grau superlativo das necessidades de sobrevivência coloca à consciência da negação dialética da estrutura social uma dupla dificuldade à presença da contradição: diante do imenso déficit de democracia e cidadania em seu sentido mais básico, como pensar, sem a sensação de abismo indissolúvel, na radicalização cultural?

No campo de atuação complexo que se apresenta ao crítico, insere-se o pensamento de Antonio Candido, especialmente o da *Formação da literatura brasileira* e da "Dialética da Malandragem". A partir de um processo crítico acumulativo em relação às obras de seus predecessores, o autor realiza uma investigação crítica da tradição e seu processo formativo. Nessa investigação há, sem dúvida, uma novidade fecunda, porque carrega um ímpeto que a torna mais do que uma narrativa do processo de acumulação literária ou do momento social a que as obras correspondem.

Essa possibilidade fecunda de intervenção no presente se relaciona ao clima irrepetível da vida intelectual dos anos 40 e 50 do século passado em São Paulo, de que os organizadores da *Revista Clima* souberam dialeticamente aproveitar, ou seja, sem aderir ao ímpeto modernizador, tirar dele a força-motriz do estudo da cultura como crítica social.

Em *Formação da literatura brasileira*, aparecem dois novos traços fundamentais para a ocorrência de uma articulação diferenciada e fecunda: 1) trata-se de uma abordagem da literatura brasileira que não faz oposição entre o estético e o social, mas busca a integralidade estética da obra como síntese do movimento histórico; 2) trata-se da constatação da formação do sistema literário – suas origens, seus momentos decisivos, continuidades e rupturas e sua consolidação – que se dá em uma sociedade ainda não consolidada do ponto de vista do progresso social.

O primeiro traço nos interessa como parte fundamental de um legado que nos cabe, pelo menos enquanto houver confronto entre a vida e a ficção. Caso esse confronto não mais se proponha à sociedade brasileira, seria porque a literatura nacional (e aqui importa muito a nova pressão mundializante que vende uma universalização ilusória) tornou-se esvaziada ao ponto de ser apenas o reflexo das sutilezas e até das obviedades do mundo do capital e da mercadoria, ou porque nossa sociedade se completou e se emancipou, a exemplo de nosso sistema literário, a ponto de se tornar uma organicidade coesa?

Essa segunda possibilidade, que talvez nos afigure mais como ingênua do que utópica, nos leva até o segundo traço, isto é, à articulação feita por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* e, também, à tensão entre teoria e prática que sempre surge na abordagem emancipadora, mas que dificilmente se cumpre sem a problematização de suas complexidades e sem o peso angustiante de seus antagonismos, fundamentais para uma relação fecunda entre teoria e prática emancipadoras.

"Dialética da malandragem", como salienta Roberto Schwarz, é o primeiro estudo literário propriamente dialético no país, escrito justamente quando as previsões desenvolvimentistas de progresso social e emancipação política começam a se turvar de forma significativa, impondo à sociedade um processo de modernização brutalmente desvinculado do progresso social e apoiado por um nacionalismo tacanho, cujo saldo da equação "Brasil: ame-o ou deixe-o" foi exatamente a desagregação e a desapropriação do objeto a ser amado ou abandonado. Escrever "Dialética da malandragem" naquele momento foi realmente um gesto relevante de intervenção. Junte-se a isso o fato também relevante de que, sem se curvar à voga do estruturalismo

e sem se fixar nos termos e conceituações do marxismo (sua inspiração essencial), Antonio Candido realiza um ato crítico que põe em prática a força produtiva do programa dialético, liberando-o de seus contornos exclusivamente rituais e dogmáticos.

Os personagens de *Memórias de um sargento de milícias*, segundo Antonio Candido, circulam entre as esferas sociais da ordem e da desordem, consideradas no ensaio para além de seu juízo moral veiculado pela própria ordem em relação ao seu campo e ao seu oposto. Basta notar como a dialética da malandragem gera a imagem fabulosa e real de um "mundo sem culpa". A dialética da ordem e da desordem é simultaneamente o eixo de estrutura da narrativa e redução estrutural de um dado social e histórico externo à literatura: "trata-se da imitação de uma estrutura social por uma estrutura literária" (SCHWARZ, 2002:132). Isto é, a dialética da ordem e da desordem fundamenta a realidade e a ficção, uma vez que participa de ambas: é a própria forma do romance e é, também, a formalização que rege a vida dos homens livres na sociedade brasileira escravocrata, que não eram escravos nem senhores, enfim, homens que não podiam abrir mão da ordem social e, em contrapartida, estavam impossibilitados de viver dentro dela.

É como "sondagem do presente" que a crítica dialética, em Candido, torna-se produtiva e fecunda, uma vez que recupera o ímpeto transformador da ficção em relação à vida e, ainda, produz um novo impulso em direção à fugacidade do tempo presente, aberto a reviravoltas, tensões, expansões, repetições e possibilidades da vida que acontece.

Se na sociedade escravocrata consolida-se o sistema literário brasileiro na obra de Machado de Assis, o "Dialética da malandragem" é produzido no regime repressor e ditatorial dos anos 70, que é alcançado e divisado pela própria estrutura da crítica de Candido, uma vez que o espírito dos "noventa milhões em ação" ocupa simultaneamente o campo da ordem e da desordem, entre as políticas públicas retrógradas e a euforia popular com a copa do mundo ou com o carnaval. Nesse sentido, a crítica de Antonio Candido é sem dúvida uma prática social e histórica, é fato, na medida em que é ela mesma um processo social que constitui a nossa história. Se, como tal, esse processo não foi ainda assimilado pela crítica em nossos tempos, como de fato prova a experiência, de modo que se possa afirmar a consolidação do avanço que a obra de Antonio Candido constitui, temos, então, a configuração de um descompasso estrutural cujas razões devem ser investigadas.

No legado histórico do pensamento nacional se formularam as idas e vindas dos processos sociais que, a partir do golpe e dos mecanismos de

modernização, mercantilização e globalização da sociedade brasileira, se tornaram mais vindas do que idas. O atraso é o mesmo, mas toma novas formas: ele se moderniza, se fantasmagoriza, no sentido em que se mascara numa possibilidade de aquisição virtual e configura um país capitalista à margem do capitalismo. O tempo fechou, as possibilidades desenvolvimentistas ou revolucionárias agora são amenizadas e têm a pretensão de escapar à dialética dos mecanismos sociais. O atraso, por sua vez, potencializou-se a tal ponto que não reclama mais abrandamento, mas funciona como instrumento de amenização dos ímpetos de transformação. A posição dialética, para nós, é extremamente difícil, e a crítica literária e cultural, que aspira à mundialização, raramente se lança na direção vital das alternâncias dos eixos cosmopolita/local, avanço/atraso, ordem/desordem, edificação/ruína. A crítica acaba optando por um dos pólos, fazendo ela mesma uma alternância entre diletantismo e militância.

Retomando o motivo do fio da navalha, poderíamos dizer que, além de laminado em aço cortante, o fio permanece atado em nó de rede. Seu desate não está à mão única do pensamento crítico: a cultura é autônoma, diversa, e anda a tempo vário, com defasagens vertiginosas neste Brasil "ornitorrinco". Sem a sua teorização, contudo, muito pouco resta aos agentes feitos sujeitos políticos concretos, e aos indivíduos à procura de sujeito histórico, para contornar o instinto fetichista, mesmo que oposicionista, dessa meada em que estamos todos enredados. A saída, se é que seja viável, é matéria de vida e morte há muitas gerações. O que não permite muito descanso.

4. Um exercício com Gullar

Efetivar uma crítica dialética, já sabemos, exige bem mais do que uma postura diletante e mesmo mais do que uma postura militante. Exige a formulação incessante de um ato ético capaz de suportar e formular os antagonismos de nossa história, de nossa literatura, de nossa práxis. Exige encarar a insuficiência de nossa crítica, sob pena de que, sem esse enfrentamento, o ato crítico fique aprisionado na moldura acadêmica e burocrática da educação formal e dos livros, acomodada em um vir-a-ser que passa a ser, ele mesmo, o seu único sentido, uma cena congelada como a pose da "Fotografia de Mallarmé", poema de Ferreira Gullar, presente em *Muitas Vozes*.

Na obra lírica de Gullar, percebe-se uma inquietação com os limites da arte, que se traveja de modo diferente conforme o momento em que se dá sua produção. Há, todavia, algumas constantes formais da sua poética, que

podemos perceber em estado latente ou evidente em cada uma das fases: **as contradições**, que aparecem desde o nível profundo do texto até seu nível formal mais evidente; **a atitude de "desfibramento"** em busca do oco das coisas, que conduz o raciocínio do eu-poético; a enunciação poética a partir de um **lugar poeticamente construído como ameno** (*locus amoenus*).

Em *Muitas vozes*, encontramos o poema "Fotografia de Mallarmé", o qual inserimos na discussão aqui proposta acerca da crítica e da *práxis*, a fim de obter da análise do poema algumas indicações sobre como o problema entre arte e prática toca também o autor literário e seu leitor.

Eis o poema:

Fotografia de Mallarmé

é uma foto
premeditada
como um crime
basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
_ um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá _ e
especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade
sabe-se:
após o clique
a cena se desfez
na rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
agora
meras manchas

no papel raso
mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha
(GULLAR, 1999)

Somos herdeiros de um processo social e participamos de suas continuidades e rupturas. Nossos atos na práxis diária da pesquisa, docência e extensão nunca são inócuos em relação ao processo social, seja quando são "o esforço de toda vida para não se resignar à compartimentação que o próprio processo impõe" (SCHWARZ, 2002: 146), seja quando são a repetição infinita da pose de Mallarmé, exposta no seu avesso de dinâmica histórica pelo poema de Gullar.

Aprofundemos, então, o olhar sobre tal pose. A situação que temos descrita em "Fotografia de Mallarmé" é a de uma voz lírica que fala, ao mesmo tempo em que observa uma fotografia do escritor francês Stéphanne Mallarmé. A voz lírica vai, aos poucos, levantando os detalhes dessa imagem, não apenas no sentido mais aparente, mas também buscando, a partir do aparente, resgatar o que não se pode enxergar na fotografia. A substância fundamental daquilo que não se pode enxergar à primeira vista é a premeditação da pose em que se encontra o poeta retratado.

O movimento do olhar do eu que fala estabelece-se, então, a partir da observação da foto como um todo e vai percorrendo cada detalhe do poeta retratado: seus ombros, sua manta, a caneta acima do papel. Todos esses elementos arquitetam-se montando um cenário marcado por aquilo que se poderia chamar de frágil equilíbrio, que, ao ser evidenciado pelo exercício do poema, demonstra a premeditação da pose e desmonta a harmonia arranjada *adrede* na imagem.

A harmonia desmascarada, por sua vez, fratura-se e evidencia os seus constituidores contraditórios. Por isso, pode-se dizer que o poema é construído com base em oposições fundamentais, das quais o poema é a síntese estética. Tal oposição gira em torno dos conceitos de **movimento** e de **pausa**.

Se a fotografia que o eu-lírico olha é movimento integrante de uma seqüência de outros tantos estabelecidos pela tradição literária, os quais contribuíram para reificar a figura de Mallarmé como fundador da poesia con-

temporânea, por outro lado, não há como negar o pertencimento do poema "Fotografia de Mallarmé" a essa tradição de reificação.

Ao mesmo tempo, portanto, o poema é confirmação e exposição das contradições da tradição literária que, tantas vezes, fetichiza a figura do poeta francês. Nessa perspectiva, o que leva o eu a falar sobre o arranjo da foto é também seu caráter de construtor de arranjos.

A síntese da dialética, no poema, resolve-se pelo avesso, pois não se dá na busca de harmonia, mas de tensionamento de opostos. O injetar da vida na pose de Mallarmé, por Gullar, evidencia o caráter de que a arte não é vida, mas harmonização utópica de suas contradições. Noutro sentido, porém, o texto de Gullar recupera as fissuras da vida por trás da pose e dá a ver o que se pode achar de histórico por sob o símbolo Mallarmé.

Como já vimos, a enunciação lírica de "Fotografia de Mallarmé" dá-se sobre um movimento de oposição entre dois elementos que são reiterados por diversos recursos poéticos dentro do texto. Tais elementos são o **movimento** e a **pausa**. O poema expõe isso em diversos níveis textuais.

Notem-se, por exemplo, os primeiros versos da segunda estrofe. As quebras de versos assumem exatamente a tensão entre movimento e pausa. A ausência de vírgulas exige movimento na leitura, mas as quebras de versos, gerando *enjambements* inesperados, geram pausas artificiais na seqüência da leitura (especialmente em *das roupas os cabelos / a barba tudo*). Também é interessante notar o modo como o verso composto pelo verbo *basta*, cujo conteúdo semântico aponta para a pausa, imprime movimento ao poema, pelo deslocamento do verso em relação aos demais da mesma estrofe. Algo idêntico ocorre com o verso deslocado composto apenas pelo verbo *sabe-se*, na estrofe seguinte: um verbo de pensamento, apresentado em forma de sujeito indeterminado, representa uma verdade pré-estabelecida, ou imóvel evidencia-se em um verso que se movimenta em relação aos demais. Novamente, temos um item lexical que denota ausência de movimento, em contraste com o movimento de deslocamento do verso na estrofe.

Para aprofundarmos um pouco mais a análise, observemos que, no nível lexical e semântico, em relação direta com a idéia de pausa estão os termos *fotografia, arranjo, preparado, pose, suspensão*, *morte*. Ainda nesse nível textual, encontramos outros termos que denotam movimento, como por exemplo: *gesto*, *fluir, clique, vida, olhar, olha*.

Na tensão dialética entre pausa e movimento, portanto, a estrutura do poema vai criando uma fricção entre um e outro lado que gera um incômodo no leitor. Tal tensão é estabelecida por certa atitude de exposição de uma

idéia que se insere entre o movimento e a pausa: a idéia de que o movimento é cessado de forma premeditada. Isso é percebido pela inclusão de expressões, tais como: *premeditada como um crime*, *adrede preparado*, *pose*.

Grosso modo, temos então, a seguinte equação estrutural no poema de Gullar: MOVIMENTO – ARRANJO PREMEDITADO = PAUSA. Uma palavra, entretanto, pode nos ajudar a ir além da simples constatação da fórmula segundo a qual as idéias do autor se arquitetam em forma de poema. Tal palavra é *eternidade*. O que Gullar flagra, com seu texto rico em tensão entre o movimento e a pausa, é a construção da eternidade, de maneira premeditada, a partir da vida. Note-se que o poeta está na foto com a caneta acima do papel, e não sobre o papel. O caráter "aéreo" do trabalho poético está evidenciado no poema de Gullar como pura premeditação. A eternidade está ligada à gratuidade da literatura, ao caráter de requinte do objeto literário, ao qual especialmente a lírica não consegue escapar. Mas a gratuidade e o requinte não surgem por milagre no mundo. Recordando a equação: eternidade é pausa e esta é alcançada pela subtração da vida pela premeditação artística, crítica, social ou ideológica.

Na cultura da mercadoria e do espetáculo, a pose é um dos elementos fundamentais. Em detrimento da vida, a lógica que rege a maior parte das relações humanas é a da mercadoria. As relações entre homens passam a ser relações entre coisas. Dessa coisificação participa também a literatura.

5. Para além da crítica?

A forma artística é capaz de mimetizar o processo social que lhe gera exatamente ao negar-lhe. Quando é bem sucedida, ela formula problemas e propõe respostas além de si mesma. A crítica literária, como aquela que divisa os problemas sociais colocados formalmente pela obra, só é capaz de ultrapassar o supracitado crime estético-social quando busca levar a cabo o programa emancipador, que não se produz apenas na literatura, mas também fora dela. Tal programa só se faz possível desde as condições materiais.

Não podemos negar que a crítica materialista, apesar de não assimilada, possui lugar garantido no meio acadêmico e que galgou posições editoriais (até o paroxismo da citação em novela da Globo – Schwarz na boca de Toni Ramos, Antonio Candido como personagem de mini-série).

A promessa de transformação social, todavia, foi relegada a assunto. Por determinação supostamente metodológica, o objeto e a posição política são sacrificados em favor do rigor acadêmico. Da década de 1960 para cá, a

animação cultural de esquerda finalmente encontrou o seu lugar, realizando suas posições no inverso da promessa emancipatória.

Todas essas questões dizem respeito a nós. Não basta apenas discutir nossos trabalhos ensaísticos, que, pela sua natureza dialética, podem conduzir o debate a outros pontos, qualitativamente diferentes. Uma questão que se faz pertinente é a de pensar como potencializar a repercussão desses achados críticos numa dimensão social que ultrapasse o espaço intelectual institucionalizado.

O ponto crucial é que o nosso momento já não é o de Candido e Schwarz. Se, em certo sentido, contamos com uma grande vantagem (temos essa herança), por outro estamos em situação imensamente desvantajosa: a economia feita cultura, a cultura transformada em mercadoria, a educação como entendimento do mundo e porta para ação social totalmente desqualificada, os cursos de letras cada vez mais reduzidos a espaços para proliferação de discursos mirabolantes e maquiavelicamente desinteressados da cultura como política, tudo isso pode até mesmo inviabilizar o nosso papel de herdeiros. Para nos mantermos minimamente iguais, temos que avançar. Nesse momento em que a idéia mesma de Formação pode ser capturada pela instituição acadêmica e mercadológica, o que nos cabe fazer? Produzimos teses e outros trabalhos de qualidade, isto é bom; teses e trabalhos de qualidade que são bons, não só porque academicamente pertinentes e consistentes, mas também, e sobretudo, porque são interpretações materialistas da sociedade brasileira e mundial, mas corremos o risco de nos institucionalizar também. Não parece esse o projeto de grupos como o *Formação*, mas podemos nos tornar os especialistas em Candido e Schwarz com espaços nos departamentos, institutos e faculdades de letras.

Que literatura pode também não ser um tipo de requinte que abrilhante o capital cultural dos que estão de bem com a vida, isso nós todos sabemos, mas precisamos dizer isso a quem tem necessidade de literatura, aqueles para os quais a literatura é uma coisa vital, aqueles que continuam à margem de toda discussão sobre a literatura, as classes trabalhadoras. É preciso retomar essa questão que nunca nos abandonou. Nossos projetos educacionais parecem ser a porta que se coloca mais claramente agora para nós. Neles e no que mais fizermos, a literatura deve ser tomada como chave de conhecimento crítico, uma vez que urge a emancipação social, para a qual não podemos dar as costas. Sem avançar por aí, ou sem produzir outras formas de avanço, ficaremos prisioneiros do que não queremos.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas-crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_______. *Dialéctica negativa.* Madrid: Taurus Ediciones, 1975.

_______. *Educação e emancipação*. Trad.: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_______. "Notas Marginais sobre Teoria e Práxis". Retirado no site www.geocities.com/Paris/Rue/5241/tadorno1.htm, em 16.08.2004.

_______. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os pensadores – Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BASTOS, Hermenegildo. A estética da mercadoria no poema "O açúcar" de Ferreira Gullar. *Crítica marxista*, n. 14, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*.São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_______________. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, v.1 e 2.

GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*, em *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas; traduções de José Lino Grünnevald... (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

______________. Filosofia e Teoria Crítica. (Idem).

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

________________. *Seqüências brasileiras: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999.*

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e outras datas relacionadas.* São Paulo: Boitempo, 2003 (Coleção Estado de sítio).

Resumo: Neste trabalho pretendemos refletir, de forma coletiva, acerca da questão que a crítica materialista em nação periférica nos propõe: como pensar a Formação hoje como uma categoria de mediação entre forma literária e processo social? Tal questão estabelece também uma outra: a discussão da relação, ou da possível passagem, da crítica à prática política. O objeto da discussão está centrado nas tensões apresentadas pela argumentação crítica de Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira, e pela posterior análise e crítica materialista do fundamento desta literatura, bem como na avaliação estético-social, ou histórico-estrutural, de Roberto Schwarz. Este legado enseja a tentativa de avançar um passo na discussão acerca do trabalho crítico, assumindo o risco do exercício de uma função que se realiza no fio da navalha, a fim de testar a validade da crítica como possibilidade de resistência teórica e também prática.

Palavras-chave: crítica materialista, formação da literatura e da nação, emancipação e prática política

Abstract: In this work we intend to reflect, collectivelly, on the question that materialistic criticism in peripheryc nation puts to us: how to think Formation nowadays like a mediation category between literary form and social process? Such a question sets up another subject: the discussion on the relation, or the possibility of passage, from criticism to political practice. The object of the discussion is centered in the tensions presented by the critical argumentation of Antonio Candido concerning the formation of brazilian literature, and the farther analysis and materialistic criticism of the foudation of this literature, as well as in the social-esthetical, or structural-historical evaluation, by Roberto Schwarz. This legacy gives the opportunity to attempt to move forward a step in the discussion about the critical work, taking the risk of exercising a function that realizes itself on the razor-edge, aiming to test the validity of criticism as possibility of theoretical, and practical too, resistance.

Key-words: materialistic criticism, literature and nation formation, emancipation and political practise.

Recebido para publicação em 27/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

MOMENTOS DA CRÍTICA CULTURAL MATERIALISTA

Maria Elisa Cevasco

Certamente que entre estudiosos e produtores da crítica cultural materialista é quase supérfluo recordar os seus grandes momentos no Brasil. Mas eu queria começar justamente retomando esses momentos para ajudar a estruturar o quadro onde quero colocar minhas inquietações e perplexidades de seguidora dessa tradição no Brasil de 2005. Aproveitando que trabalho com as vertentes materialistas da crítica cultural britânica e americana, vou fazer referência a momentos complementares nessas tradições para dar um ponto de comparação. Como disse Antonio Candido na sua, como sempre exemplar, exposição no seminário sobre a obra de Roberto Schwarz em São Paulo em agosto de 2004, vivemos hoje uma época em que "os Estados Unidos servem de outro para muito eu."

Mas não custa nada repetir que tanto aqui como lá, a crítica materialista se distingue por abordar as ligações recíprocas entre a produção cultural e a sociedade de modo a elucidar a obra e alcançar um conhecimento sui-generis sobre o que a sociedade que a produz oculta. Adaptando a fórmula conhecida, mas tão pouco absorvida de nosso mestre, a crítica materialista, quando se realiza, "é um instrumento de descoberta e interpretação da realidade sócio-histórica"[1] . Se cavocarmos um pouquinho a simplicidade aparente da fórmula, vemos que ela diz quase tudo do essencial: a crítica é um instrumento, portanto não se esgota em si mesma e tem que ser usada para alguma outra coisa. Esta outra coisa, é claro, é a pesquisa do que se esconde na aparência da realidade. Na formulação de outro de nossos mestres, desta vez o Roberto Schwarz, "se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica. Seu resultado não é a simples reiteração da experiência cotidiana, a cuja prepotência se opõe, cujas contradições explicita, cujas tendências acentua, com decisivo resultado de clarificação."[2] Uma vez descobertos os elementos é necessário então interpretá-los, dar-lhes o sentido que muda nossa percepção da realidade e franqueia um ponto de vista a partir do qual é possível estruturar uma intervenção produtiva nos seus rumos.

É claro que o que se descobre, como e para que se interpreta são funções do momento que dita as tarefas e funções da crítica relevante. Entre

nós, a obra de Antonio Candido inaugura a crítica de cultura como um trabalho de sondagem da realidade social. Como sabemos, sua obra se insere no esforço de compreensão da especificidade da realidade brasileira que se consubstanciou na série brilhante de trabalhos, como, para lembrar os mais destacados, os de Caio Prado e Celso Furtado, sobre a formação do Brasil em suas diversas esferas. Trata-se de um primeiro grande momento de tentativa de se compreender o Brasil por inteiro. Trata-se, ainda, de dar conta da percepção de toda uma geração do que Antonio Candido descreve como a situação de engajamento peculiar do intelectual latino americano, sempre tendo que contribuir para a construção de uma cultura nacional ainda incompleta. Nessa hora do que hoje chamamos de "nacional desenvolvimentismo" a possibilidade de finalmente se formar um Brasil menos iníquo parecia fornecer o horizonte último da reflexão intelectual.

No seu comentário à "Dialética da Malandragem" de Antonio Candido, Roberto Schwarz chama a nossa atenção para o fato de que o chão histórico desse ensaio marcante é justamente essa possibilidade. Ela ancora a especulação de que a dialética peculiar da ordem e da desordem do modo de vida local, se comparada à rigidez da lei que molda, no exemplo escolhido, *A Letra Escarlate* de Hawthorne, pode configurar as afinidades do Brasil com "uma ordem mundial mais favorável", ou seja, "pós-burguesa."[3]

Dando mais um passo, Schwarz mostra que mesmo na hora histórica do ensaio a nação, o espaço a que se refere a forma analisada por Candido, é um conceito recuado da experiência histórica, já marcada pela unificação inédita do mundo sob a égide do capital. Para ele: "O processo social a compreender não é nacional, ainda que as nações existam."[4] Lida hoje, essa observação parece apenas confirmar a generalidade do processo que agora chamamos de globalização, mas vale lembrar que o ensaio foi escrito em 1979, muito antes então dos marcadores hoje tradicionais do limiar da nossa era de capitalismo universalizado. Por este prisma, tanto o ensaio de Candido como o de Roberto Schwarz, que lhe ajusta a perspectiva, se constituem em exemplos do poder de adivinhação da crítica dialética.

Mas antes de falar da clarividência da crítica, quero lembrar um outro aspecto que o ensaio enfatiza. Temos em "Dialética da Malandragem" uma invenção categorial para dar conta da percepção de Candido de como efetivamente se dão as relações entre literatura e realidade sócio histórica. Estou falando, é claro, da noção de forma. Candido demonstra nesse ensaio a reversibilidade entre forma literária e forma social, uma contribuição funda-

mental para os estudos literários, e uma preocupação que percorre toda sua obra. Já em 1961 ele esclarecia que:

> Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender, fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela noção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momento necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.[5]

Embora a leitura de grande parte de produção pós-Candido pareça não se ter dado conta disso, essa noção de forma resolve os antigos dilemas da crítica cultural em constante oscilação entre o formalismo internalista e o conteudismo externalista. Na época da produção do ensaio de Candido, o formalismo parecia exclusividade da crítica de direita – vale lembrar o caso do *close reading* americano, invenção de pseudo aristocratas sulinos temperada com a nostalgia do inglês F.R.Leavis, paladino da cultura de minoria. Enquanto isso a esquerda insistia em buscar paralelismos entre arte e sociedade, quando não se perdia nas notórias reduções da crítica marxista ortodoxa, como, para dar exemplo da tradição com que trabalho, a afirmação do jovem crítico inglês Christopher Caudwell que toda a poesia inglesa do século XV em diante é poesia capitalista[6] , como se essa generalização nos ajudasse a entender a poesia inglesa moderna ou o funcionamento do capitalismo em que ela é engendrada.

A noção de Candido vem justamente abrir uma perspectiva a partir da qual a crítica de esquerda pode operar de maneira mais produtiva. Só mesmo os mais obnubilados entre os críticos literários se recusariam a reconhecer que a realidade sócio-histórica desempenha um papel moldador da matéria da obra. Candido vai muito além disso. A questão para ele não é ver o social como um invólucro ou enquadramento da obra e nem, como queria a crítica ortodoxa, algo que a obra deve mimetizar. O crucial em sua contribuição é demonstrar a potência estruturante do social na forma da obra. Esta forma, longe de ser arbitrária, é a configuração de uma lógica social que não necessariamente se conhece a priori. O trabalho da crítica é desvendar essa lógica em seu funcionamento específico. Com isso, seu trabalho de descoberta e interpretação franqueia um conhecimento sui generis da realidade social, conhecimento que pode ser usado para apreender o sempre encoberto funcio-

namento real do processo social. Com esse movimento, Candido expropria a noção de análise formal da crítica conservadora e abre espaço para que se estruture uma crítica de esquerda com um potencial efetivo de revelação.

Seria interessante se alguém se dispusesse a levar adiante o trabalho de reconstituição histórica e avaliação teórica que Schwarz faz da obra de Candido e estudasse as condições de possibilidade de se elaborar uma visão totalizadora da forma literária entre nós. Penso que entre essa condições necessariamente de distintas ordens, deve-se contar a apropriação das técnicas da leitura formalista e, pela via do desenvolvimento histórico, a superação de posições dogmáticas como as ditadas pelas injunções dos Partidos Comunistas. É provável que a grande crise de confiança nas ortodoxias de esquerda, sintetizada nas famosas revelações do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, tenha desempenhado um papel relevante para que se pudesse recuperar para a esquerda uma crítica de cultura que fosse muito além de usar a literatura como reflexo do que já se sabia de antemão sobre a sociedade.

De qualquer maneira, vale lembrar que esse momento alto de descompressão do normativismo da crítica de esquerda é um processo mais geral. Para dar exemplos pode-se pensar que na mesma época, e pela mesma via da incorporação das técnicas de leitura cerrada, Raymond Williams chega na Inglaterra a uma noção de forma rigorosamente simétrica à de Candido. Como nosso mestre, o crítico britânico inaugura na Inglaterra uma versão produtiva de crítica materialista que busca ler a sociedade nas formas da cultura. Acho que não seria forçar muito a nota lembrar que também na Alemanha Adorno já vinha teorizando "a forma artística como conteúdo sócio-histórico decantado". Claro que a esta generalidade é preciso sobrepor a especificidade do desenvolvimento desigual mas combinado de cada tradição local, mas não seria exagerado afirmar que este primeiro grande momento da crítica cultural materialista pós-ortodoxa se define pela elaboração de uma noção teórica de forma que possibilita reconhecer, avaliar, e, portanto, ajudar a transformar, a realidade social. Penso que o crítico americano Fredric Jameson acertou na mosca ao chamar seu estudo dos críticos culturais do marxismo ocidental de "Marxismo e Forma". São esses os dois pilares desse primeiro grande momento da crítica cultural materialista pós-ortodoxia.

Em todo caso, o próximo momento dessa crítica no Brasil, o momento fecundo da geração do Grupo Capital vai encontrar parte da casa arrumada. O próprio Schwarz nos chama a atenção muitas vezes para o fato de que sua obra, provavelmente a de maior alcance dentro da produção do grupo, é resultado de uma acumulação teórica aliada a um desenvolvimento objetivo.

Para seguir o fio, basta lembrar que a noção da forma artística como fato social, trunfo da geração anterior, é central para seu trabalho. Ele mesmo explica como essa noção vem da tradição hegeliano-marxista para a qual "os constrangimentos materiais da reprodução da sociedade são eles mesmos formas de base, as quais mal ou bem se imprimem nas diferentes áreas da vida espiritual, onde circulam e são reelaboradas em versões mais ou menos sublimadas ou falseadas, formas, portanto, trabalhando formas..."O forte dessa noção, "está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma da obra."[7] Não preciso me deter aqui na maneira como essa noção de forma como condensação do real é o ingrediente potente que permite ao nosso Autor desvendar como ninguém o funcionamento da vida social no Brasil. Foi lendo a prosa de Machado de Assis que Schwarz atinou com o mecanismo definidor da vida cultural brasileira, o das idéias fora do lugar. Do mesmo modo, foi na estrutura de *Cidade de Deus* que viu o resultado social da nossa formação abortada, a expressão artística do colapso da modernização como explicitado por Robert Kurz. Essa lista de nomes acaba mostrando também o trabalho de resgate do crítico, que vai liberando o que interessa na cultura brasileira da apropriação anódina e esterilizante da crítica dominante. Reapropria Machado da irrelevância da academia, Paulo Lins da condescendência crítica de vê-lo apenas pelo lado do "escritor-favelado-faz-documentário-naturalista". A promoção de Kurz cumpre, entre outras, a função de dar o lado real do triunfo do neo-liberalismo: diz Thatcher, com sorriso vitorioso. "Não há alternativa." O Kurz, posto em circulação entre nós por Schwarz, completa: é verdade, e isto é precisamente o triunfo do horror e da barbárie.

Mas aí já estamos chegando ao presente, ao momento em que se começa a pensar a vida ideológica em um país, ou será em um mundo?, transformado em ornitorrinco.[8] Mas só para fechar, quero retomar o esquema histórico sumário. Que horas são quando se estrutura esse segundo momento da crítica cultural materialista entre nós? Trata-se do que passou para a história, com maior ou menor acuidade cronológica, dependendo do lugar, como os anos 60, com o mítico maio de 68 na França funcionando como marco histórico. O mesmo radicalismo fértil que anima, enquanto o Golpe não chega, o pensamento de esquerda brasileiro, potencializa, para seguir com meus paralelos, a New Left americana e a britânica. Nos Estados Unidos, desfeita a ilusão do excepcionalismo e do isolacionismo com a guerra do Vietnam, o slogan é "Precisamos nomear o sistema". Na Inglaterra, para

falar como Perry Anderson [9], também ecoa a necessidade do ponto de vista da totalidade. Em ambos os países, o resultado é uma evidente desprovincianização do pensamento. Para dar dois exemplos, na Inglaterra, com o próprio Raymond Williams, Eric Hobsbawn, Raphael Samuel, o jovem Stuart Hall e Perry Anderson formou-se o que este último chama, com propriedade, da "mais viva república das letras do socialismo europeu."[10] A New Left americana, para dar um só exemplo, foi o chão de onde se estrutura a obra do primeiro intelectual marxista da globalização, Fredric Jameson.

E no Brasil? Sabemos que o momento formador para Candido foi o do nacional desenvolvimentismo, momento em que "armou um imaginário social novo, que pela primeira vez em nosso país se refere à nação inteira: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parece razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos."[11]. O momento seguinte não permite mais pensar a nação como unidade a ser alcançada de forma autônoma. Arma-se aí o que Schwarz chama de uma nova intuição, feita da consciência de que é preciso articular a peculiaridade do país à história geral do capital. Isso desemboca fatalmente em uma radicalização política que vem da consciência de que o problema real está na "marcha do mundo mais do que na posição relativa de países como o Brasil dentro dela". Essa mudança de enfoque permite tornar a crítica efetivamente sistêmica e mostra que finalmente temos no Brasil uma geração que tem condições de morder o nervo que articula movimento mundial e repercussão local.

Essa nova articulação permite dar o passo que muda tudo. Para ficar só no âmbito da crítica cultural, vemos que a partir dessa constatação, é possível ver a cultura brasileira como parte não só estruturada mas também como parte estruturante do sistema que rapidamente se mundializa. Claro que não dá para enumerar, e nem seria conveniente fazê-lo aqui, os vários lados da contribuição da obra de Schwarz. Mas como estou apresentando um resumo sumaríssimo dos momentos para chegar aos impasses de hoje, quero destacar três aspectos que estão fundamentando minha afirmação, algo bombástica, de que muda tudo. Do ângulo interno, muda o foco do debate cultural. Quando demonstra o caráter ideológico do eterno embate brasileiro entre imitação ou originalidade cultural, abre espaço para a discussão do que este debate oculta e impede ativamente de ver: a realidade da exclusão dos pobres da vida e da cultura nacionais. Para citar algumas conseqüências: aprendemos aí que o confronto com a realidade brasileira calibra as teorias estrangeiras, lugar que a tradição sempre escolhe para nos interpretar. Assim por exemplo, quando chegou o vagalhão pós-estruturalista, proclamando que cópia

ou original já não valiam mais a pena, estávamos mais desconfiados e prontos para perguntar que história é essa de podermos ser todos diferentes juntos sem que se equilibrassem as relações reais de subordinação. Do mesmo modo, o ponto de vista estruturado pela ancoragem material do funcionamento das idéias nos deixou muito ressabiados com a próxima moda que a globalização pôs na ordem do dia. Vamos nos integrar em uma cultura dita global através de um hibridismo que mascara diferenças reais ou, alternativa igualmente impossível, vamos nos entrincheirar na defesa de uma cultura nacional pura que nunca existiu? Não por acaso, essas alternativas ideológicas ecoam o debate entre cópia e imitação. Como tínhamos lastro, estávamos prontos para perguntar o que nesta hora o debate está querendo esconder e ver que, de novo, está querendo impedir a discussão do que interessa, no caso o caráter de um sistema global de fechamento de alternativas. O desvendamento do funcionamento real da cultura no Brasil possibilitou que finalmente se estruturasse um ponto de vista a partir do qual é possível aferir e testar o debate cultural contemporâneo.

Do ângulo que podemos chamar, para efeitos da exposição, de externo, o enfoque totalizante da crítica cultural como praticada a partir desse segundo momento, permitiu elevar nossas peculiaridades a elementos de um sistema que tem funcionamento específico porém integrado em várias partes do mundo. Explico usando, de novo, a própria explicação do Autor. A nova percepção possibilita ver que o pensamento no Brasil trabalha com categorias históricas que são postas para funcionar em um espaço "diverso porém não alheio" ao espaço onde essas categorias foram plasmadas. Este espaço é diverso pois o processo de colonização não se deu para criar sociedades semelhantes a das metrópoles, e nem a ulterior divisão internacional do trabalho almejava igualar as nações, mas um espaço da mesma ordem, porque também ele é comandado pela dinâmica abrangente do capital, "cujos desdobramentos lhe dão a regra e lhe definem a pauta."[12] Então o que ocorre no Brasil tem significado e poder de revelação para explicar desenvolvimentos em outros países periféricos – não é a toa que estão lendo Schwarz para explicar o Canadá, a Argentina, a Irlanda e, se bobear, até a Coréia. Mais importante ainda, esse ponto de vista da totalidade nos permite enxergar um pouco além do véu da ideologia e efetivar a crítica do que se diz que acontece no centro pela comparação do que de fato se dá no lado periférico.

O terceiro aspecto é que coloca críticos da minha geração, as dos Narengeborenen, para lembrar o Brecht, em uma tremenda enrascada. E não me refiro apenas ao aspecto aterrador de ter que levar adiante o que eles

realizaram. Sabemos que os tempos não são de gigantes. Mas tanto o primeiro momento quanto o segundo mudaram o caráter e a função da crítica cultural. Mostraram que crítica cultural é uma forma de aferição social. Ensinaram que os procedimentos da crítica tem pressupostos e tarefas que não são do próprio âmbito da crítica e que antes de qualquer ato crítico temos que levar em conta esses pressupostos. A enrascada é como cumprir esse programa rigoroso quando a maré está ainda menos para peixe do que antes.

E com isso fazemos uma aterrissagem forçada em nosso próprio momento que, como todos os outros, nos obriga a encontrar nossa própria resposta para a questão de sempre: Que fazer?

O contexto de nossa prática pode ser definido, para adaptar uma formulação de Fredric Jameson, como o momento da modernidade singular[13]. Não há mais modernidades alternativas. Claro que entre gente de esquerda sempre se soube que modernidade é o bônus ideológico do capitalismo, sistema constitutivamente incapaz de produzir qualquer forma de utopia, que não seja a utopia do consumo perpétuo e do desejo sempre burlado pela substituição da satisfação de necessidades reais pelo vazio do fetiche. Mas ocorre que o momento em que vivemos, que tem sido caracterizado por muitos como o da globalização ou capitalismo tardio, tem a peculiaridade de se caracterizar justamente por uma sistematização e estandardização muito mais completas do que em qualquer outro momento precedente da história do sistema: trata-se de um processo social onde os valores culturais, incessantemente veiculados pela media tem o papel fundamental de azeitar o funcionamento da sociedade, não mais preponderantemente através da propagação da ideologia como falsa consciência, mas através da propagação da ideologia dominante por meio das mercadorias. Idéias, noções e significados não tem mais o mesmo peso social que tinham quando um crítica militante se propunha desmascarar a ideologia burguesa. Mais talvez do que na própria época de Adorno, fica mais fácil entender agora o que ele queira dizer com: "A mercadoria é sua própria ideologia." Hoje, como disse recentemente o crítico marxista Zizek adaptando a formulação de Marx, não se trata mais de eles não saberem o que fazem _ fazem sabendo muito bem que o fazem e fica tudo por isso mesmo. Vivemos o tempo da razão cínica, o espaço onde nenhum tipo de "modernidade" parece atraente para as pessoas com o coração no lugar certo.

O que faz um crítico cultural nessa situação? Denuncia os produtos da indústria cultural? Mostra, de novo, como eles não tem conteúdo algum e servem para impedir que as pessoas pensem sobre a natureza real de suas

vidas ou que os treinam para um papel social funcional na sociedade constituída, ou, ainda, que os incitam ao consumo?

Tudo isso é verdade, e acredito que é um trabalho interessante de muita crítica cultural contemporânea, mas penso que para gente como nós, que tira sua poesia do futuro, é pouco. Some-se a isso o fato de que, por mais aprendamos todos os dias das formas mais dolorosas que o nacional desenvolvimentismo está historicamente inviabilizado, há um sentido em que todos sentimos que devemos ainda "explicar o Brasil para salvar o Brasil". Mas agora aprendemos que tão necessária e almejada salvação nacional tem que passar necessariamente pela crítica do sistema vigente e vicejante, que impede a solidariedade social, corolário de qualquer salvação digna do nome, e emperra as possibilidades de conceber formas menos bárbaras de vida em comum. A nossa questão cabeluda é a de como gerar alternativas nesse solo em que não nascem mais flores, nem mesmo as amarelas do medo. E mais ainda, temos que fazer isso com um olho aqui e outro na discussão geral que nos compete testar na nossa qualidade de fratura exposta do capitalismo internacional. Tanto quanto nossos colegas de esquerda do centro, temos que lutar contra a incessante obra de colonização do futuro. Como coloca Jameson, a questão para a crítica contemporânea é deslocar a temática da modernidade pelo desejo da utopia e para tal, necessitamos construir uma ontologia do presente que exija mais do que previsões do passado, uma arqueologia do futuro.

Acho que todos concordamos mas quando chega o momento de definir que prática ajuda essa arqueologia do futuro que tem que ser levada a cabo no quadro geral de crise nos imobilizamos na perplexidade. Claro que não tenho respostas, e muito menos soluções, e nem acreditaria em ninguém que me dissesse que as tinha. Aprendi com os dois grandes momentos da crítica no Brasil que estas soluções são esforços coletivos de soma, não façanhas de críticos individuais, embora eu tenha aqui me detido mais nos nomes do Antonio Candido e do Roberto Schwarz. Mas gostaria de terminar dando modos de ler as possibilidades e impedimentos do nosso momento e de como podemos ensaiar os primeiros passos titubeantes no sentido de entrever o que poderia ser uma agenda para nossa prática. Claro que acredito que qualquer continuidade tem que vir apoiada no legado dessa tradição que nos dá régua e compasso. Não foi por outra razão que me permiti retomar os termos dessa herança. Penso que esta agenda pode ser delineada dentro dos parâmetros que ela nos coloca: de novo será preciso inventar as ca-

tegorias que dêem conta de explicar a realidade sócio-histórica, de novo será preciso recolocar formas de entender o funcionamento integral de um sistema que parece sempre encontrar uma forma nova de ser ele mesmo. Como o espaço é curto, vou apenas enumerar, três pontos que acho que teriam que figurar nessa agenda.

O primeiro é o de continuar a acelerar o negativo nessa nossa era de cultura e crítica quase que essencialmente afirmativas no sentido Marcuseano do termo. O exemplo mais à mão, de novo, é a obra recente do Roberto Schwarz, como o ensaio "Fim de Século" ou no que já foi chamado de "cartografia da exceção e da regra no Brasil" de hoje como configurado no *Elefante* de Chico Alvim. Cada vez mais é necessário ativar esse potencial de negatividade. Dada a forma de organização turbinada do capitalismo contemporâneo, esse exercício deve passar necessariamente por uma análise da forma mercadoria, cujo poder de enfeitiçar marca nossa vida cotidiana, nossas formulações culturais e mesmo a as nossas críticas.

O segundo tem a ver com a possibilidades abertas pela nossa situação periférica. Aprendemos com nossos predecessores que nossa posição peculiar no sistema mundial, sem prejuízo da carga potencializada do coeficiente de desigualdade e iniquidade sociais por metro quadrado – pode nos franquear um ponto de vista menos iludido. Ideologia de segundo grau mascara menos que ideologia *tout court*, e o confronto dos significados e valores promovidos pela universalização do capital com a realidade da periferia deveria impedir que embarcássemos na onda celebratória do presente como o momento do triunfo incontestável de uma forma de vida e da impossibilidade de formas alternativas. Dizendo a mesma coisa de outro modo, o fato de que o sistema está baseado em uma contradição de base e não pode senão gerar efeitos contraditórios é mais evidente aqui do nosso ângulo periférico. Uma parte relevante de nosso trabalho de crítica seria então o de mostrar essas contradições como figuradas na produção cultural possibilitando o mapeamento do emergente, o reconhecimento dos significados e dos valores que procuram contestar o que está dado e apontar para formas mais felizes de sociabilidade.

Um terceiro e último ponto desse esboço de agenda é combater um dos efeitos da compartimentação crescente da vida contemporânea. É preciso pensar maneiras de reverter a segregação da nossa atividade crítica na academia buscando formas de democratizar nosso saber, de construir pontes com movimentos sociais e descobrir como se pode ser um intelectual orgânico de uma força social que ainda não se configurou.

Sinto muito que os termos dessa agenda sejam ainda muito abstratos, não muito mais do que um protocolo de boas intenções e de definição de possibilidades. Mas acho que precisamos começar a pensar formas de redirecionar o foco do nosso trabalho crítico. Para ficar no mais próximo, podemos falar de nossos alunos. Lembro-me de uma entrevista do Paulo Arantes concedida em 1996 em que ele dizia que nem cem Antonio Candidos conseguiriam reparar o dano cultural infligido aos alunos de humanidades brasileiros, descritos "como pessoas mentalmente desmobilizadas."[14] Não sei se é geral, não sei se vai durar, mas percebo uma mudança clara no interesse dos alunos de hoje: já são muitos os que estão empenhados em aprender a explicar o mundo para modificá-lo. Não sei se estou sendo, como diria o Antonio Candido, indevidamente *optimista*, mas vejo isso como um entre os índices de que estamos vivendo um momento interessantíssimo de modificação da situação objetiva no Brasil. Basta comparar o cinismo das certezas inabaláveis do pensamento único dos anos 90 – o marco em que se dá a avaliação de Arantes – com as perplexidades dos nossos dias. O capitalismo, como sempre, prometeu e não entregou a mercadoria de um mundo melhor. A sua atuação nefasta espalha o horror por todo lado, mas começa também a adquirir as qualidades de visibilidade que se mascaram em tempos em que suas realizações fazem um mínimo de sentido. A globalização atrapalha muita coisa, mas possibilita por exemplo que se forme a consciência de que o problema central é um sistema totalizante de relações.

Sem querer abusar do defeito de eletrocutar mediações, podemos pensar em um exemplo no âmbito da crítica cultural. Há dez anos era preciso se desculpar por usar palavras como totalidade – hoje, mesmo os até ontem defensores das micro-políticas ou das transgressões da textualidade, estão começando a desconfiar que sem totalizar "não dá para ir nem na esquina." Está aberto um espaço onde nossa atuação de críticos culturais materialistas pode ser ouvida e fazer a diferença, por mínima que seja, que pode fazer uma prática crítica. Os críticos que nos precederam estiveram à altura de sua hora histórica. Só resta ter esperança de que aconteça o mesmo com a próxima geração.

Notas

[1] Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora,s.d., p. 109.

[2] Roberto Schwarz. "Um Crítico na Periferia do Capitalismo". Entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. *Revista Pesquisa Fapesp.* 103, setembro de 2004, p.105.

[3] Roberto Schwarz. "Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem". In: *Que Horas São?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.150.

[4] idem ibidem, p.153.

[5] Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. (1965) São Paulo, T. A.Queiroz Editor, 2000, p.4

[6] Christopher Caudwell. *Illusion and Reality.* (1937). Londres, Lawrence and Wishart, 1977, p. 65.

[7] Roberto Schwarz. "Adequação Nacional e Originalidade Crítica". In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Cia das Letras, 1999, pp. 30-31.

[8] A referência aqui é ao livro de Francisco de Oliveira, *Crítica à Razão Dualista e O Ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

[9] Refiro-me aí ao ensaio "Components of the National Culture" de 1968, republicado em *English Questions.* Londres e Nova Iorque, Verso, 1992, pp. 48-104.

[10] Perry Anderson. "A culture in contraflow". In: *English Questions*. Londres e Nova Iorque, Verso, 1992, p.197.

[11] Roberto Schwarz. "Fim de Século". In: *Sequências Brasileiras*. p. 157.

[12] Roberto Schwarz. "Um Seminário de Marx". In: *Sequências Brasileiras.* p. 95.

[13] Fredric Jameson. *A Singular Modernity.* Londres, Verso, 2002.

[14] Paulo Eduardo Arantes. "Ajuste Intelectual". Entrevista concedida a Fernando Haddad e Jorge Mattos Brito de Almeida. In: Fernando Haddad. *Desoganizando o Consenso*. Petrópolis, Vozes, 1998, p. 32.

Resumo: Esse ensaio relembra as tarefas históricas cumpridas por dois diferentes momentos da tradição de crítica cultural materialista brasileira, exemplificada nas obras de Antonio Candido e Roberto Schwarz como uma base para a proposta de uma agenda para a prática contemporânea.

Palavras-chave: Teorias da cultura, crítica cultural materialista, Antonio Candido, Roberto Schwarz.

Abstract: This essay retraces the historical tasks carried out by two different moments of a Brazilian tradition of materialist cultural criticism, as exemplified in the works by Antonio Candido and Roberto Schwarz, as a a basis for the proposition of an agenda for present practice.

Key Words: Cultural Theory, Materialist cultural criticism; Antonio Candido, Roberto Schwarz.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

FORMA SOCIAL/ FORMA LITERÁRIA: A POLÍTICA DO FAVOR NA MODERNIDADE BRASILEIRA

Belmira Magalhães

Para desenvolver o tema proposto a partir de uma leitura de *Angústia*, de Graciliano Ramos, precisamos optar por um dos vários caminhos que a obra nos oferece. No primeiro momento, enfatizaremos o lugar teórico-ideológico do qual partiremos, que a nosso ver coincide com o lugar do qual parte o escritor para refletir sobre a realidade. Na verdade, estamos seguindo a compreensão de Raymond Williams (1979) sobre a noção de ponto de vista autoral, que necessariamente não se limita à definição de que a teoria da literatura de perspectiva formalista se utiliza:

> As descrições de grandes casas, de paisagens rurais, de cidades ou de fábricas são exemplos evidentes dessas convenções variáveis, onde 'o ponto de vista' pode ser considerado como uma escolha 'estética', mas onde qualquer ponto de vista, inclusive aquele que inclui pessoas ou as transforma em paisagem, é social (WILLIAMS, 1979: 176).

A busca da crítica é atingir esse ponto de confluência entre a intenção e a reação expressa na obra. Nesse sentido, para analisar *Angústia*, faz-se necessário frisar alguns aspectos da realidade brasileira que configuravam contraditoriamente a sociedade nos anos trinta do século passado. Tínhamos uma economia agrária que se industrializava, mas que não havia conseguido romper com a dominação rural, pois dependia do capital gerado por essa atividade. Paralelamente, existia a necessidade de obter capitais internacionais para a implementação do parque industrial, criando também uma dependência do capital externo.

No campo social, estávamos distantes apenas cerca de trinta anos do fim da escravidão, o que mantinha todas as marcas ideológicas desse regime imbricadas fortemente nas relações sociais, tendo como conseqüência uma visão depreciativa da pobreza e do trabalho.

Durante os períodos colonial e imperial, tivemos uma divisão de classe profundamente segregadora que combinava lógica capitalista com exploração pré-capitalista dos trabalhadores. Gostaríamos de enfatizar que desde os primórdios da nossa colonização fomos submetidos à lógica do capital internacional, que se utilizou das colônias conforme seu interesse. Resumida-

mente, podemos dizer que primeiro para acumular capital (acumulação primitiva)[1], depois para manter a classe dominante de um país que se estagnava economicamente e, finalmente, tornando o Brasil consumidor dos bens produzidos pelo capitalismo avançado.

Estudos sobre o desenvolvimento do capitalismo europeu têm demonstrado que o surgimento das camadas médias da população se deve ao rompimento das relações feudais e ao desenvolvimento industrial que proporcionou a complexificação de ocupações. Paralelamente, o aparato estatal necessário à entificação do capital possibilitou o crescimento dessas camadas, reordenando a estratificação social.

No Brasil, a escravidão e o latifúndio foram responsáveis pela manutenção da pouca diversidade de ocupações, já que os escravos produziam seu parco consumo e os senhores rurais importavam a maioria do que consumiam. Também é importante ressaltar que Portugal, diferentemente, por exemplo, da Espanha, sempre tratou sua maior colônia como lugar que deveria ser apenas explorado, não havendo uma política de formar um "novo Portugal"[2]. Só com a chegada da família real este cenário se modifica, embora sempre com crítica da corte portuguesa. Este tipo de política fez com que uma parcela da população, que não era escrava e também não pertencia à classe dominante, tivesse que se submeter diretamente aos "benefícios" desta classe para sobreviver.

Schwarz (1990) demonstrou como Machado de Assis refletiu sobre essa realidade, através de personagens como José Dias, em *Dom Casmurro* e Dona Plácida, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, criando o conceito de **política-do-favor**, que explicita as relações interdependentes de favorecimento atrelando os dominados diretamente aos dominantes, acentuando um tipo de dominação que se baseia em ausência de racionalidade capitalista, que propugna relações impessoais, baseadas nas reais necessidades de andamento da lógica capitalista.[3]

> A referência européia e moderna leva a gente de bem a torcer o nariz ante a indolência popular, ao passo que o embasamento servil da economia permite, sempre que oportuno, desconsiderar o serviço prestado pelas pessoas pobres. A situação destas define-se completamente, e o que é margem de escolha para os ricos – dois pesos e duas medidas –, para o indivíduo sem posse é falta de garantia. Não tendo propriedade, e estando o principal da produção econômica a cargo do escravo, os homens pobres pisam terreno escorregadio: se não trabalham, são desclassificados, e se trabalham, só por muito favor serão pagos ou reconhecidos (SCHWARZ, 1990: 99).

Como já foi mencionado, exemplos desse comportamento são as personagens José Dias, que passa toda a narrativa agradando à mãe de Bentinho e ao próprio rapaz, desenvolvendo uma retórica que não lhe deixe perder o reconhecimento dos patrões, sendo obrigado a ficar sempre atento para ver de onde está vindo o poder, e Dona Plácida, que concorda com o adultério para ter uma vida melhor e é abandonada quando o caso se rompe.

Com o advento do Império e, principalmente, no período do Segundo Reinado, o papel do Estado cresce e se complexificam suas funções. No entanto, o preenchimento dos cargos obedece à lógica do apadrinhamento, isto é, é necessária a indicação de pessoas de prestígio, sempre ligadas à classe dominante, para se conseguir ocupar uma vaga. Cria-se uma rede de influência que se baseia em uma espécie de "corrupção admitida", o favor, em que aquele que é agraciado com um cargo vê-se sempre na obrigação de não discordar de seus protetores.

Graciliano relata o percurso de Luís da Silva, filho de um pequeno produtor, que sai do campo, onde tinha uma vida razoável, consegue estudar, e perde tudo. Seguem-se então andanças pelas fazendas e pelas pequenas cidades, ensinando, até chegar a Maceió onde espera encontrar uma "colocação":

> Recebia, com um sorriso, o níquel e o gesto de desprezo. O frege-moscas fedia a vinho podre, e o galego, de tamancos, coberto de nódoas, era asqueroso. Mais tarde, já aqui em Maceió, gastando sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça ao pistolão (RAMOS, 2004: 32).

No campo as relações também são desse tipo, com a figura do coronel no centro de todas as relações de poder, garantindo o voto dos deputados, que garantem o do presidente e, em troca, beneficia os poderes locais[4] . Há uma corrente de mão dupla que mantém as transações do compadrio, inclusive com a participação do cangaço.

> Como sou diferente do meu avô! Um dia um cabra de Cabo Petro apareceu na fazenda com uma carta do chefe. [...] Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva soletrou o papel que o homem lhe deu e mandou Amaro laçar uma novilha. [...] no Natal meu avô foi à vila, com a mulher, e encontrou no caminho o grupo de Cabo Petro que se meteu na capueira para não assustar a dona [...] meu avô fez um gesto de agradecimento aos angicos e mandacarus que marginavam a estrada (RAMOS, 2004: 32-3).

O poder político da classe média, que era nenhum durante a Colônia e o Império[5] , com o advento da República cresce um pouco, principalmente o de grupos corporativos como o Exército; no entanto, o fato da proibição

de voto aos analfabetos reduzia a oportunidade de grande parcela da população de participar ativamente da política.

Grande número desses indivíduos vê no Estado a única opção de uma vida mais confortável, com uma certa segurança; no entanto, como vimos, a única forma de consegui-la é através do favor.

> – Se fosse possível arranjar um emprego para Marina...
> Acendi um cigarro, pus-me a contar os paralelepípedos, sem me animar a desiludir a vizinha.
> – Dê uma penada por ela.
> Coitado de mim.
> – Difícil. É preciso pistolão.
> – Eu sei, disse d. Adélia. Foi por isso que me lembrei do senhor, que é bem relacionado. Só conhecemos o senhor (RAMOS, 2004: 63).

Pelo fato de trabalhar numa repartição pública, aparece para os vizinhos como diferenciado e com capacidade para arranjar trabalho para os outros, já que também precisou de um pistolão para conseguir o emprego que ocupa. Fica bem evidenciado, nas páginas de *Angústia*, que para essa parcela da população não há saída sem a proteção de alguém que esteja sempre cobrando a ajuda oferecida. Não aparece, por parte dos personagens, crítica a essa rede de relações, como se fizesse parte da natureza das relações políticas, e na verdade foi dessa forma, historicamente, que se estabeleceram as relações de poder, tanto no campo como na cidade[6].

O que estamos enfatizando é a grande dificuldade que essa camada social enfrenta na tentativa de não se deslocar para uma posição inferior na pirâmide social, já que a linha que a separa do proletariado é muito tênue. A conseqüência direta dessa situação concreta de classe tem sido um comportamento ideológico conservador, que luta pela manutenção das coisas como estão, pois embora o desejo seja o de tornar-se um dominante, os olhos estão sempre direcionados para os ricos, como veremos na relação entre Luís da Silva e Julião Tavares.

Marx (1974) faz referência à classe média, situando o lugar de ambivalência que essa camada assumiu na sociedade e principalmente na participação política.

> Uma classe de transição, na qual os interesses de duas classes perdem simultaneamente suas arestas, imaginam estar acima dos antagonismos de classe em geral (MARX, 1974: 51).

Mantendo-se as ressalvas necessárias na comparação entre realidades específicas, podemos trazer esse conceito para a sociabilidade brasileira dos anos trinta do século passado. Em *Angústia,* Graciliano representa a pequenez pequeno-burguesa num país subdesenvolvido, de história colonial. Luís da Silva vem do campo, de família respeitada _ "Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco" _ que perde tudo, segundo o narrador, pela preguiça do pai: "Era lá que devia estacionar uma parte de meu pai, curando uns restos de pecado. Leves pecados. Apenas muita preguiça. Por isso eu agüentava fome e ouvia as lamentações de Quitéria" (p.26). Devido à infância com recursos, adquiriu ferramentas que lhe serão muito úteis: pode estudar, ler bons livros, por isso, através do conhecimento, consegue sobreviver, arranjar emprego público e uma colocação em um jornal, além de fazer traduções e textos para os outros:

> Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento [...] Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas, que assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação (RAMOS, 2004: 40/54).

É importante assinalar que são ocupações que não deixam transparecer a ideologia do personagem, ou, por outra, mostram que Luís da Silva segue regulamentos e escreve o que interessa a seus pagantes; também seu trabalho mostra a ausência de um lugar definido na sociedade, mas salienta a necessidade de estar junto com os donos do poder, para usufruir de benesses. Estamos enfatizando a relação da lógica da forma literária com a lógica social; como representante típico de uma classe, o personagem aparentemente oscila, criticando os poderosos; no entanto, não consegue sair do lugar em que se encontra, pois isso significaria pender para o lado dos trabalhadores, o que horroriza a classe média. Vale ressaltar que Graciliano não apresenta esse quadro como uma deformação do personagem, mas como única possibilidade de sobreviver naquela realidade sendo integrante da classe média.

Utilizando a referência teórica de Candido e Schwarz, que assinalam a imbricação entre forma social e forma literária e afirmam com Lukács e outros que o reflexo estético é necessariamente um recorte da realidade feito por um sujeito a partir de uma posição social, verificamos que Graciliano constrói o protagonista como uma figura-tipo de uma parcela da classe média dos anos 30 do século passado, no Brasil.

> Vimos que, por tipo, entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva– derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. [...] a criação de uma destas figuras típicas mesmo quando ela domina toda a obra (como freqüentemente ocorre em Molière), por exemplo. É sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1978: 263/64).

Essa também é a compreensão de Schwarz ao analisar Machado de Assis:

> Fica clara, assim, a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares. Cabe ao enredo concretizá-las por meio de personificações e anedotas convenientes. Daí a presença de uma diversificada galeria de figuras sociais, necessárias para que Brás tenha realidade (SCHWARZ, 1991: 68).

Graciliano compõe um personagem tenso, como tensa é a classe que representa. Luís da Silva tem arroubos de grande escritor, mas só escreve miudezas que são roídas pelos ratos; é um crítico da política estatal, mas se mantém com o que ela lhe oferece. Moralmente, é um conservador que traz entranhada a ideologia patriarcal.

A principal característica do personagem é pensar, elocubrar, a ponto de se tornar completamente alucinado, sem condições de discernir entre realidade e idealização. Isto é feito formalmente através de uma escrita que repete passagens, se refere sempre às mesmas imagens (a figura do rato está em quase todos os capítulos, quase sempre se referindo à capacidade do animal de dar fim às coisas, roendo pedaços de textos, de comida, de roupa de móveis, isto é, sempre destruindo tudo). As pessoas também agem como ratos, os barulhos que fazem são como o desse animal: "cochicho risonho afastava-se, chegava aos ouvidos como chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente" (RAMOS, 2004: 71).

Para que o protagonista se mova nesses dois mundos, dois personagens são compostos como imprescindíveis: Marina, mulher jovem, filha de operário, com a sexualidade florescente, querendo, através da única via possível de ascensão, encontrar um casamento vantajoso. Julião Tavares, filho de comerciante, advogado, com posição superior no aparato do Estado. Entre eles, Luís da Silva, que participa ao mesmo tempo dos dois mundos.

Para lidar com a classe baixa usa os recursos adquiridos por sua situação social que já dera resultado para conseguir o emprego: seduz Marina com

carinho e promessa de casamento. Para provar sua intenção, faz gastos. No entanto, os recursos são parcos e a jovem quer mais, endividando o futuro marido. Com Julião Tavares o contato vem dos cafés que freqüenta, onde podem estar tanto o burguês como os representantes da classe média. Desde o início do contato entre esses dois personagens, o ódio de Luís da Silva em relação ao outro é explicitado. Não é Marina a razão do ódio, mas a situação de classe do outro que transtorna Luís da Silva.

> Outro sujeito inútil que nos apareceu era muito diferente. Gordo, bem vestido, perfumado, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava. [...] além disso, Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, freqüentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia.
> [...] Filho de uma puta. Não podia ser nosso amigo. Encontrava-me na rua:
> – Como vai, Silva?
> – E ali, do outro lado da mesa, as pernas cruzadas, com a intenção de se demorar – sorrisos, patriotismo, a grandeza do poeta morto.
> – Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor.
> – Canalha!
> – E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. Tudo nele era postiço, tudo dos outros (Ramos, 2004: 56-8).

Assim é apresentado Julião Tavares ao leitor. É importante assinalar que nesse momento o rival ainda não conhecia Marina, o ódio do protagonista nada tem a ver com a perda da noiva. Analisar essa passagem e outras que se referem a Julião Tavares é perceber a riqueza de detalhes com que são descritos pelo narrador/protagonista os mínimos aspectos, como modo de sentar, forma de vestir, de falar. Também é bastante frisada a posição de classe de alguém que pode tudo e nada constrói, pois *tudo era postiço, tudo dos outros.*

Há uma passagem em que Luís da Silva expõe claramente o desejo de poder ser como Julião Tavares e as causas de seu ódio, que pode chegar a ter a clareza de que o rival é postiço, mas nem por isso deixa de almejar ser como ele. É interessante como é construída a possibilidade de o protagonista subir na escala social. Só com a possibilidade da loteria, isto é, só com um golpe de sorte é possível a ascensão social.

> – 16.384, gemia o cego batendo no cimento.
> – Ou seria outro número. Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares

> & Cia., dr. Gouveia e os outros e contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores.
> – 16.384.
> – Vestido de pijama, fumando, olharia lá de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos da iluminação pública, os coqueiros negros à noite. Uns quadros a óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços.
> – 16.384.
> – Um tapete fofo, sem dúvida. E a cama teria uma colcha bordada cobrindo o colchão de paina, uma colcha bordada em seis meses (RAMOS, 2004: 88-9).

Não é difícil perceber a riqueza de informações expostas nessa passagem; ela acontece enquanto Luís da Silva pensa sobre a precariedade de sua casa, de seu colchão[7]. Com o grito do cego e a possibilidade de ganhar na loteria, o pensamento se direciona para um novo rumo. Novamente Julião Tavares aparece através da referência a sua firma comercial ("Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros"); o desejo é o de pertencimento à outra classe. Todas as metáforas são feitas para mostrar a escalada social do personagem se a sorte o favorecesse: a cidade é vista de cima, os pescadores estão bem longe, paralelamente é construída a imagem da abundância com quadros, colchão e colchas bordadas. Finalmente é reforçada a única possibilidade de se manter nessa posição, a exploração do trabalho (uma colcha bordada em seis meses), isto é, a partir de seis meses do trabalho das bordadeiras. Nessa passagem, o relacionamento das três classes fundamentais da sociedade daquela época está explicitado, com ênfase no papel oscilante da classe intermediária.

A cena é interrompida com marcadores de espaço mostrando a distância entre realidade e desejo; logo em seguida, o contato com a realidade mostra que, com o dinheiro que deu a Marina, quase nada foi comprado para o enxoval.

Novamente é importante destacar que Julião Tavares não está ainda se relacionando com Marina, não é um rival real do protagonista, mas já ocupa suas raivas e seus sonhos. Como foi dito acima, a relação dos personagens com o protagonista é construída para dar forma literária às contradições vividas por uma classe que tem de se submeter aos caprichos dos dominantes; ressalta-se que Luís da Silva nunca enfrenta Julião Tavares, nunca toma satisfação sobre o relacionamento com a noiva, apenas espreita, acompanha de longe.

É interessante ressaltar, ainda sobre a forma literária escolhida pelo autor, que como em *São Bernardo* há uma história a ser contada pelo narrador/protagonista.[8] Enquanto Paulo Honório é objetivo em sua descrição dos fatos, dando a impressão quase sempre de uma tentativa de relatar os acontecimentos como realmente se deram[9], Luís da Silva é prolixo, desce a detalhes que por vezes confundem o leitor, pois acabam por presentificar ações passadas. O narrador, na verdade, não conta os fatos, revive-os. Há passagens de puro enfado, com uma compulsividade masturbatória, sem a conclusão do prazer.

O princípio técnico narrativo é falar e não fazer, é criticar todos não se colocando em nenhum lugar, pois o lugar desejado é o de integrante da classe dominante, impossível de ser alcançado.

O sofrimento do narrador/personagem é a conseqüência de seu lugar social, que o coloca entre duas situações sociais: uma composta de todos os personagens que constituem sua vizinhança e que o fazem se destacar, o que se representa em suas relações com Marina, muito mais jovem, bonita, segundo o noivo, mas que aceita a corte e as "safadezas" com a promessa de casamento. Ao mesmo tempo, há o medo de ser confundido pelos de fora como um deles, por isso não há uma só palavra de afeto e aceitação ou compreensão para nenhum dos vizinhos. Outra em que mantém contato com pessoas importantes, nos cafés, no jornal, na repartição, lhe apresenta um mundo de que só participa pela margem.

No entanto, as cenas da vida cotidiana da vizinhança, com grandes dificuldades, mas também repletas de alegria e prazeres, são observadas e insistentemente repetidas para o leitor: a chegada do marido da vizinha e as eternas noites de amor barulhentas, a algazarra das crianças, os passeios noturnos da empregada de uma das vizinhas, são exemplos de muitos aspectos reiterados em diversas passagens e que acompanham sempre o delírio do narrador após a morte de Julião Tavares.

Marina se enquadra nessa observação do narrador, vizinhos novos que passam a fazer parte do cotidiano sem novidades de Luís da Silva. Primeiro, há uma observação a distância que gradativamente tende à aproximação: o homem maduro, ávido por carinho e a moça despertada pela sexualidade, à espera de um casamento. No início não há nenhuma alusão à formalização das relações; encontram-se pela madrugada fugindo dos cuidados maternos. O protagonista refere-se a ela comparando-a a uma galinha, no entanto, para conseguir o objetivo, vai ter de casar e aí Luís da Silva desce ao patamar dos vizinhos, empobrece, se endivida, coisa que nunca acontecera, gasta as

reservas também ocultadas, mas consegue as carícias de Marina. As relações seguiriam o curso normal se o representante da outra classe, aquela que domina **tudo**, não aparecesse e, como sempre fazia com **tudo**, toma a namorada do funcionário público, que tenta manter um padrão de vida de respeito. Para esse novo personagem Marina não exige casamento, porque as regalias são enormes, a vida que passa a viver dispensa a garantia que para o namorado remediado era exigida.

O desfecho da história é o mais comum de todos: moço rico, namorada pobre, gravidez e abandono. Luís da Silva tem a futura esposa roubada e abandonada, sem mais serventia; a possibilidade de felicidade que antevia é descartada pelo outro como uma coisa qualquer. Marina não poderá ser dele, mas o outro também não a quer mais, já fez o uso necessário, comum à classe dominante, que se utiliza dos trabalhadores e depois os abandona, como ele próprio viu na fazenda do avô, quando a seca e a má administração do pai acabaram com tudo.

Diferentemente de Fabiano com o soldado amarelo, que o deixa partir ensinando-lhe o caminho para sair da caatinga[10], pois percebe que matá-lo não resolveria o problema dos trabalhadores rurais, Luís da Silva, personagem-tipo de outra classe que necessariamente não tem condições de uma consciência plena enquanto classe, mata o desafeto e representante da classe que o oprime, mas da qual deseja fazer parte.

> Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. [...] então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém.
> – É conveniente escrever um artigo, seu Luís". Eu escrevia. E pronto, nem um muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas relações na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado (RAMOS, 2204: 236).

A postura é sempre de um ressentimento individual, que embora explicite as relações de poder entre os dominantes e seus subalternos, não reivindica uma mudança das relações de exploração em geral. Luís da Silva quer apenas ser prestigiado e, se possível, chegar, por algum milagre, ao mesmo patamar dos que o oprimem.

Essa postura explica o tipo de relato não objetivo do livro, pois a morte de Julião Tavares não modifica a situação; as coisas continuam como eram antes, por isso o relato aparece como fato vivido no presente. Essa afirmação, a meu ver, está contida no último trecho do livro:

> Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina (RAMOS, 2004: 285).

Junto às recordações da infância, vem a clareza de que só a loteria poderia mudar sua vida. A repetição do número do bilhete, com o qual sonhara mudar de vida tornando-se um dos poderosos, traz à tona o lugar insignificante que ocupa e o desejo de mudar de situação. Mas nada mudou e, dentro da visão ideológica pequeno-burguesa, que não pretende mexer com ninguém, nada mudará.

Notas

[1] Ver Marx O capital (1968), principalmente capítulo 23.

[2] A primeira universidade mexicana foi criada no início da colonização espanhola.

[3] A instituição de concurso público para preenchimento dos cargos no serviço público é uma das marcas dessa racionalidade. Ver Max Weber (1979).

[4] Essa rede de influência foi representada por Jorge Amado em *São Jorge dos Ilhéus*.

[5] Votavam somente os que possuíam renda.

[6] Também em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, é refletida a permanência dessas relações mesmo depois do advento da República.

[7] Não poderia deixar de assinalar a força simbólica da imagem do colchão, que vai ser retomada em Vidas Secas como um elemento desencadeador das ações da família dos retirantes. Ver Magalhães: 2001.

[8] Como na maioria dos romances de Machado de Assis.

[9] Está sendo desenvolvido projeto de pesquisa, da autora do artigo, sobre os narradores de Graciliano Ramos, discutindo a relação entre forma de narrar e perspectiva de classe.

[10] Ver Magalhães, 2001.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].

______. *Ontologia dell'essere sociale – nuova biblioteca di cultura*. Torino: Editori Riuniti, 1981.

______. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGALHÃES, Belmira. Vidas Secas: os desejos de sinhá Vitória. Curitiba: Hdlivros,2001.

______. *Da impossibilidade da festa à festa possível*. Maceió, 1992. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Alagoas.

______. *A configuração das classes na revolução de trinta*. Niterói: Departamento de Ciências Sociais da UFF, 1969, mimeo.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e cartas a Kugelman*. Tradução de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

______. *O Capital.* Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 3 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

______. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

______. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WEBER, Max. *Sociologia* Org. José Albertino Rodrigues. São Paulo: Ática, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

______. *O campo e a cidade* S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resumo: Considerando que a literatura apresenta rupturas e continuidades, propomo-nos uma leitura de *Angústia*, de Graciliano Ramos, que parte da abordagem que Roberto Schwarz faz sobre Machado de Assis – política do favor–, principalmente em relação ao comportamento de uma parcela da população que, não participando diretamente da contradição entre dominantes e dominados (senhores de escravos e escravos), adquire uma importância fundamental quando da dissolução do sistema escravista no Brasil. Na verdade, estamos querendo analisar qual a forma literária que Graciliano Ramos encontra para

Abstract: This paper examines *Angústia*, a novel by Graciliano Ramos based on the assumption that literature presents ruptures and continuities. The starting point is Robert Shwartz's approach to Machado de Assis – the policy of "favour" – mainly in relation to a certain part of the population, that even without a direct participation in the contradiction between the dominant class and the dominated (slave owners and slaves), acquired great importance during the period of the abolition of slavery in Brazil. Our purpose is to analyse the literary form devised by

discutir a ideologia da classe média num país que, devido à sua história colonial, tem em uma forma específica de Estado a única possibilidade de entificação da *persona* do capital, já que a burguesia "nacional"é incapaz de executar essa tarefa sozinha, pois nasce atrelada ao capital internacional. Em *Angústia*, através da relação entre as personagens, Graciliano discute o ideário da pequena burguesia e a exploração do capitalismo, ao mesmo tempo em que enfatiza, através de um aparente caso de amor, a necessidade de compreensão da realidade para buscar formas de intervenção da subjetividade e investiga criticamente a moral social burguesa a partir da visão de uma classe média que se forma dentro do aparato do Estado, portanto, atrelada à lógica do capital. Construindo uma personagem que luta por valores morais oriundos de uma estrutura agrária/patriarcal, cria uma forma de reflexão sobre o fato narrado, como já havia feito em *São Bernardo*, indicando que não está vivendo os fatos, mas refletindo sobre eles. A nosso ver, Graciliano, ao mesmo tempo em que mostra uma continuidade, na história brasileira, de uma subalternidade à lógica dominante, dialeticamente aponta para uma ruptura possível a partir dos acontecimentos dos anos trinta em nossa história.

Palavras-chaves: capitalismo periférico, forma literária, realidade social, Graciliano Ramos.

Graciliano Ramos to discuss the ideology of the middle class in a country that, due to colonial history, has found in a specific form of government the sole possibility of incorporation of the *persona* of the capital. As it is, the "national" bourgeoisie is incapable of realizing this task by itself considering that its origin is bonded to international money. In *Angústia*, through the relationship between the characters, Graciliano discusses the set of ideals of the petit-bourgeoisie as well as the capitalism exploitation. At the same time he emphasizes, by means of a seeming love affair, the need to understand reality in order to find forms of subjectivity intervention. The author also investigates the bourgeoisie social moral from the standpoint of a middle class shaped within the State's apparatus, therefore connected to the logic of the capital. As he builds a character that fights for moral principles construed in an agrarian/patriarchal structure, he simultaneously creates a form of reflexion about the facts in the narrative, similarly to what he did in *São Bernardo*, indicating that he is not living the facts, but giving them serious consideration. From our point of view, Graciliano discloses, in Brazilian history, the continuation of subordination to a dominant logic while he dialectically points to a rupture made possible after the 1930s.

Kay-Words Agrarian/patriarchal capitalism, literature, petit-bourguesoisie, Graciliano Ramos.

Recebido para publicação em 29/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

A VOLUBILIDADE DERIVADA DA CORDIALIDADE: UM ENCONTRO ENTRE SÉRGIO BUARQUE, ANTONIO CANDIDO E ROBERTO SCHWARZ

Homero Vizeu Araújo

Dentre as inúmeras dicotomias e oposições que Sergio Buarque de Holanda explora em *Raízes do Brasil*, ficou particularmente famosa a passagem do capítulo *O homem cordial* em que ele se dedica a explorar a distinção weberiana entre funcionário patrimonialista e burocrata. Vale lembrar que o capítulo tem início com a discussão clássica sobre Estado e círculo familiar:

> O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século décimo nono. De acordo com esses doutrinadores, o Estado e as suas instituições descenderiam em linha reta, e por simples evolução da Família. A verdade, bem outra, é que pertencem a ordens diferentes em essência. Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que os simples indivíduo se faz cidadão contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. (HOLANDA, 1993: 101).

Daí ficar claro que entre Creonte, defensor da lei abstrata da pólis, e Antígona, guardiã da tradição de sangue e família, não haver conciliação possível. Desta dicotomia, Sérgio Buarque deriva a dimensão patriarcal e familista da sociedade brasileira, na medida em que a disposição privada impõe-se ao interesse geral. De volta à distinção mencionada antes, entre funcionário patrimonialista e burocrata.

> No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje.
>
> Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. Assim, eles se caracterizam justamente pelo que separa o funcionário "patrimonial" do puro burocrata conforme a definição de Max Weber. Para o funcio-

nário "patrimonial", a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles aufere, relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos.(...) A escolha dos homens que irão exercer funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com as suas capacidades próprias. Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático. O funcionalismo patrimonial pode, com a progressiva divisão das funções e com a racionalização, adquirir traços burocráticos. Mas em sua essência ele é tanto mais diferente do burocrático, quanto mais caracterizados estejam os dois tipos."(HOLANDA, 1993: 105-6).

No parágrafo seguinte vem o diagnóstico sobre a realização brasileira deste padrão.

No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera, por excelência dos chamados "contatos primário", dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (HOLANDA, 1993: 106)

O homem cordial que daqui emerge é familista, privatista, produto de uma família patriarcal cuja influência adultera as possibilidades democratizantes de instituições que, em princípio seriam capazes de estabelecer um padrão de sociabilidade mais igualitário e baseado em leis impessoais. A síndrome de Antígona, portanto, povoaria as relações sociais brasileiras, em boa medida herdadas do antigo regime colonial, e barraria o estabelecimento das leis abstratas da pólis, da república. Daí derivaria também a disposição cordial no sentido afetivo mais trivial, afetividade que permitiria a "lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam", influência da sociabilidade desenvolvida no meio rural e patriarcal. Cordialidade, vale lembrar, que não se baseia na civilidade e nas boas maneiras, mas antes no fundo emotivo patriarcal, que

pode azedar rapidamente e virar hostilidade também cordial. Uma espécie de intimidade entre amorosa e ameaçadora.

Este jogo de oposições ensaístico causou enorme impacto entre os contemporâneos do lançamento do livro em 1936, o primeiro de Sérgio Buarque. E o depoimento de Antonio Candido já se tornou, também, um clássico. Trata-se de um ensaio de 1967, "O significado de *Raízes do Brasil*". Depois de louvar o inconformismo e audácia de *Casa-grande e senzala*(1933), de Gilberto Freyre, Antonio Candido prossegue.

> Três anos depois aparecia *Raízes do Brasil*, concebido e escrito de modo completamente diverso. Livro curto, discreto, de poucas citações, atuaria menos sobre a imaginação dos moços. No entanto, o seu êxito de qualidade foi imediato e ele se tornou um clássico de nascença. Daqui a pouco, veremos as características a que isso foi devido. Por enquanto, registremos que a sua inspiração vinha de outras fontes e que as suas perspectivas eram diferentes. Aos jovens forneceu indicações importantes para compreenderem o sentido de certas posições políticas daquele momento, dominado pela descrença no liberalismo tradicional e a busca de soluções novas; seja, à direita, no integralismo, seja, à esquerda, no socialismo e no comunismo. A atitude do autor, aparentemente desprendida e quase remota, era na verdade condicionada por essas tensões contemporâneas, para cujo entendimento oferecia uma análise do passado.(HOLANDA, 1993: XL).

Distanciamento crítico, análise do passado, inserção no debate contemporâneo. Deste balanço percebe-se o impacto do livro, que incide forte no autor do balanço. Perseguindo a influência de Sérgio Buarque, Antonio Arnoni Prado encontrará efeitos duradouros na crítica literária exercida pelo próprio Antonio Candido. E Arnoni Prado é um especialista no assunto, foi ele quem organizou em livro, *O espírito e a letra I e II*, pela Cia das letras, o material na sua maioria disperso publicado por Sérgio Buarque. Para Arnoni Prado, Antonio Candido e Roberto Schwarz reelaboram as análises de Sérgio Buarque para alcançarem as análises cruciais de *Dialética da malandragem*, *Ao vencedor as batatas* e *Machado de Assis, um mestre na periferia do capitalismo*.

Assim, Antonio Candido em *Dialética da malandragem*, ensaio genial sobre *Memórias de um sargento de milícias*, teria dado uma dimensão dialética aos movimentos do homem cordial, registrando que Leonardinho, ao encarnar o malandro em seu ziguezague entre ordem e desordem, dava conta da dinâmica das relações de favor e compadrio de que eram dependentes os chamados homens livres na ordem escravocrata. Assim, os laços afetivos presentes nas relações (e na confusão) entre público e privado estariam

mimetizados na estrutura do livro, para além do caráter documental do romance. O discernimento estético de Antonio Candido, portanto, teria captado aspectos formais do romance mediante a reelaboração dos achados ensaísticos e sociológicos de Sérgio Buarque.

Com Roberto Schwarz, trata-se de perceber a dinâmica da cordialidade em seus aspectos mais sinistros, uma vez que o assunto de Machado de Assis é, nos romances, principalmente o procedimento da elite brasileira, estudada no seu centro administrativo, o Rio da Janeiro. Aí aparecem com força as pretensões do liberalismo conservador em lépida e às vezes macabra convivência com o escravismo e o privilégio, dicotomia enunciada com humor e sofisticação pelo personagem-narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Schwarz proporia, segundo Arnoni Prado, uma leitura radicalmente materialista do perfil psicológico brasileiro estabelecido no homem cordial, o que daria em uma definição de perfil de *classe*, reelaborados formalmente no vai-e-vém da retórica de Brás Cubas, naquilo que Schwarz batizou, com o auxílio luxuoso de Augusto Meyer, de volubilidade do narrador.

Sem abrir mão da sofisticação intelectual proporcionada pelas luzes e pelo avanço civilizatório europeu, o narrador machadiano faria uma defesa um tanto oblíqua e dissimulada do privilégio e da autoridade, inclusive na disposição galhofeira (vanguardista?) de provocar o leitor. A volubilidade do narrador vai, assim, lado a lado da arbitrariedade mental e social do personagem, transformando a cordialidade definida por Sérgio Buarque em um dispositivo estético de alto rendimento. No Rio de Janeiro imperial de Machado de Assis a oscilação entre a face pública, moderna, europeizada e liberal e os traços coloniais e escravistas seria veloz e altamente reveladora da condição periférica do país.

> No intervalo entre ambos, ganha corpo a imagem dos dois Brasis justapostos no interior das personagens, heterogêneas por construção. Ou – nos termos do próprio Roberto – confirmando as indicações de Sérgio Buarque acerca da ambigüidade institucional brasileira: as personagens de Machado de Assis, confundidas pela volubilidade do narrador, "compõem uma galeria razoavelmente normal, se o ponto de vista for cotidiano; se for o europeizante, parecerá haver exorbitância generalizada, e estaremos em companhia de uma população de excêntricos, bandidos, supersticiosos etc.", o que significa dizer, segundo ele, que "a instabilidade vertiginosa do juízo repete à sua maneira o estatuto do país, cuja normalidade, do ângulo das idéias hegemônicas do tempo, era uma anomalia". (PRADO: 76)

A cordialidade, portanto, posta à prova pelo enquadramento materialista, teria sobrevivido bem e revelaria aspectos problemáticos do país. As-

sim, como está enunciado por Arnoni Prado, no entanto, fica parecendo que Sergio Buarque teria formulado o problema do perfil dos personagens de Machado de Assis com grande propriedade, graças ao seu já então vasto conhecimento da literatura brasileira e da intimidade presumível com a obra do mestre. Que já houvesse intimidade é muito provável, mas é impossível que a disposição crítica da prosa de Machado de Assis já fosse evidente. Pois a única menção em *Raízes do Brasil* a Machado de Assis é francamente desabonadora, no rastro, provavelmente, das objeções modernistas à obra machadiana, lida por eles como um exemplo da literatura imperante na belle époque cabocla.

O Machado de Assis referido por Sérgio Buarque de Holanda seria uma continuação dos aspectos mais desfrutáveis e patéticos do romantismo, que é objeto de uma avaliação devastadora.

> Apenas, não nos devem iludir as aparências a ponto de nos fazerem ver, nos movimentos de depressão e de exaltação que oferece essa literatura romântica, muito mais do que uma superfetação na vida brasileira, não obstante a sinceridade fundamental dos seus representantes típicos. Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana. Não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa.(HOLANDA, 1993: 121).

Um estupendo equívoco crítico que alinha Machado de Assis ao escapismo e ao conformismo beletrista e que dá testemunho do tipo de recepção oferecido a Machado de Assis, carioca fundador da Academia Brasileira de Letras, pelos modernistas brasileiros. Segundo Sérgio Buarque, Machado de Assis padeceria do escapismo sem memória ou do escapismo rancoroso que já seria um traço dos românticos brasileiros. Para os leitores atuais de Machado, acostumados a reconhecer o ânimo crítico de sua obra, é difícil imaginar maior disparate, até porque Machado de Assis pode nos fornecer inúmeros casos de cordialidade brasileira no interior da elite. Nada de espantar, claro, que o supremo narrador brasileiro iluminasse a cena para exemplificar a cordialidade em ação no século XIX.

No âmbito propriamente ideológico, o apego a fórmulas fixas permitirá a importação em larga escala do ideário liberal assim que o país alcançar sua autonomia política. Dentre as formas de evasão da realidade, a aposta fetichista no poder das idéias teria um caráter edificante que honraria os esforços da construção da jovem nação. Assim, a ideologia impessoal do li-

beralismo democrático vira um conjunto de refrões a serem brandidos desde que submetidos à lógica da negociação oligárquica. "Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos." (HOLANDA, 1993: 119). Com poder de síntese notável, o autor resume o aproveitamento elitista do ideário europeu mais ou menos progressista. No Brasil, todos seríamos desiguais perante a lei, que já é concebida para ser descumprida. Cada indivíduo pode se afirmar, a partir do círculo familiar e doméstico, indiferente à lei abstrata e geral, pelo menos naquilo em que tal lei contrarie suas afinidades particulares, e "atento apenas ao que o distingue dos demais".

A lepidez ideológica de nossas elites não perderia a velocidade mesmo nos momentos de reforma, que no Brasil teriam partido quase sempre de cima para baixo, ao reunirem disposição intelectual e esforço sentimental. Tanto a autonomia política, quanto as conquistas liberalizantes que se sucederam ao longo do século XIX foram recebidas pela maioria da população "com displicência, ou hostilidade". Tinham um caráter algo postiço de inovação forçada ao contrário da concepção de vida definida e específica que fosse resultado da maturidade plena. "Os campeões das novas idéias esqueceram-se, com freqüência, de que as formas de vida nem sempre são expressões do arbítrio pessoal, não se "fazem" ou "desfazem" por decreto. A célebre carta de Aristides Lobo sobre o 15 de Novembro é documento flagrante do imprevisto que representou para nós, a despeito de toda a propaganda, de toda a popularidade entre os moços das academias, a realização da idéia republicana."(HOLANDA, 1993: 119-120). E Aristides Lobo faz o comentário já clássico de que o povo assistiu a tudo "bestializado", sem tomar conhecimento mínimo do que se tratava, observando à distância aquela mistura de efusão cívica e desfile militar.

Fique registrado o quanto do movimento das idéias depende, segundo Sérgio Buarque, do arbítrio pessoal e não de debate orgânico ou de lastro social no Brasil oitocentista e finissecular. Já referimos que para Roberto

Schwarz a volubilidade do narrador é procedimento básico de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, volubilidade em que o momento de arbítrio é crucial para o estabelecimento da dinâmica dos atos do personagem-narrador e do vaivém da troca de opiniões e perspectiva. Arbítrio que permite vestir sua idéia fixa com os mais variados figurinos disponíveis sem perder a pretensão a pensador profundo, o que, para Roberto Schwarz, é o equivalente da manutenção das pretensões à civilidade, liberalismo e ilustração – o ideal europeizante – em meio à prática incivil, autoritária e obscurantista do compadrio e da escravidão.

Já vimos que para Arnoni Prado há uma linha de continuidade entre os achados críticos de Antonio Candido e Roberto Schwarz e as percepções sociológicas de Sérgio Buarque. Mesmo que não fosse assim, é notável o quanto a feroz ironia machadiana desmascara a cordialidade detectada por Sergio Buarque, seja no que ela tem de arbitrário no movimento das idéias, seja no privatismo e patrimonialismo que barram a noção do público. Lembremos a célebre frase do venerável e diplomático Conselheiro Aires em seu memorial, quando das comemorações da abolição da escravatura, à meia-noite de 14 de maio de 1888: "Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular." Embora não seja fácil distinguir aqui o que há de regozijo elitista do intelectual sofisticado que se recusa a aderir ao entusiasmo vulgar, de avaliação lúcida de que a abolição pode não fazer tanta diferença assim, de simples manutenção do decoro cabível ao conselheiro e ex-diplomata, etc. Da frase plurívoca emerge, diga-se, um perfil assaz cordial do conselheiro.

Conselheiro Aires que é de tal maneira diplomático que em *Esaú e Jacó*, em cujo enredo se explora justamente a passagem da monarquia à república, não se define nem sequer enquanto narrador. O leitor é informado no início do livro, em *Advertência* que a narrativa foi retirada dos papéis de Aires após sua morte.

> Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*.
> A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, nas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim

> deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê?"(MACHADO DE ASSIS, 1964: 17)

Ou seja, nosso cordial Aires é o autor da narrativa, mas se incluiu nela enquanto personagem, embora *Esaú e Jacó* seja narrado em terceira pessoa de razoável onisciência. Isto é, embora seja o autor, Aires se recusa a assumir a condição de narrador e muito menos assume as opiniões, algumas tremendas, emitidas pelo narrador, que, no entanto, concordam em grande parte com aquelas emitidas pelo personagem Conselheiro Aires. Um romance que tem não um personagem-narrador, mas um personagem-autor, que se recusa a se confundir, a priori, com aquele personagem-narrador. É deste ponto de vista já ambíguo que se contarão os embates entre os gêmeos Pedro e Paulo, um monarquista e o outro republicano, justamente na quadra histórica de passagem de um regime político a outro.

E o conflito dificilmente poderia ser mais cordial, uma vez que os gêmeos transferem para a arena política a disputa que os caracteriza desde o ventre de mamãe Natividade, desde o útero doméstico. É o interesse familista e doméstico ampliando seu poder de atuação até ao poder público e à arena política, esferas que saem amesquinhadas do embate. Em um ensaio publicado já faz tempo, tive a oportunidade de apontar a estratégia de anulação do conflito e de apagamento das diferenças elaborada pelo narrador, até certo ponto mediante a figura diáfana e melancólica da moça Flora.

No campo propriamente das opiniões políticas, devidamente ambientadas à rivalidade doméstica, a arbitrariedade é recorrente, reforçando o esvaziamento da personalidade e da eventual coerência dos gêmeos. Aos dezesseis anos, por exemplo, ambos estudam no colégio Pedro II, tiram notas semelhantes etc, mas Paulo já é republicano e Pedro monarquista. Mas a divergência não se torna assunto para Machado de Assis elaborar um estudo, por exemplo, do debate entre os adolescentes politizados da época, o que reforçaria o caráter pessoal e específico de Pedro e Paulo. A divergência é submetida a forte ironia ao ser banalizada em um paralelo entre barbas e opinião política.

> As barbas não queriam vir, por mais que eles chamassem o buço com os dedos, mas as opiniões políticas e outras vinham e cresciam. Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa. Como recebiam as mesmas aprovações e distinções nos

> exames, faltava-lhes matéria a invejas; e, se a ambição os dividisse algum dia, não era por ora águia nem condor, ou sequer filhote; quando muito, um ovo. (MACHADO DE ASSIS, 1964: 65).

O paralelo escarninho entre opinião política e inevitabilidade fisiológica instaura a dúvida de que a consciência política dos adolescentes tenha alguma relevância ou autonomia, uma opinião que estaria submetida ao ritmo do organismo assim como o crescimento dos pêlos. Nega-se que sejam sequer opiniões, uma vez que não têm raízes grandes nem pequenas, não passando de adornos. A seqüência argumentativa que se segue ainda mais amesquinha as opiniões políticas de Pedro e Paulo. Ao assumir o papel de paladino da adequação da opinião-gravata de cada um, o narrador desqualifica com humor as pretensões à coerência que um e outro ostentam. Assim, a irrelevância da crença política abraçada pelos jovens é saudada em tom ameno que só amplia a degradação, "com a velha inveja infantil revelando sua robustez em detrimento da fragilidade das pretensões à maturidade e à coerência esboçadas no caráter dos dois gêmeos"(ARAÚJO, 1999: 96-97).

No miolo do enredo de *Esaú e Jacó* encontramos, portanto, uma mistura audaciosa de familismo, privatismo e arbitrariedade de ideais políticos que tem um caráter cordial e sinistro. Aquela flor escapista de planta de estufa, Machado de Assis, entendeu como ninguém e elevou à condição de arte os paradoxos da cordialidade que um dia Sergio Buarque viria a diagnosticar.

Bibliografia

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Esaú e Jacó: os irmãos quase siameses e Flora*. In **Nonada**, revista da Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis. Ano 2, no. 2, 1999.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 25ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esaú e Jacó*. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

____. *Obra Completa*, vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PRADO, Antonio Arnoni. "*Raízes do Brasil* e o modernismo" In CANDIDO, Antonio (org). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora

Fundação Perseu Abramo, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. 3ed.

___. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades, 1990.

Resumo: A noção de cordialidade de Sergio Buarque de Hollanda reelaborada por Antonio Candido e Roberto Schwarz, de acordo com a proposição de Antonio Arnoni Prado. A acumulação crítica necessária para a avaliação estética e histórica de Machado de Assis e para o estudo de um personagem como o Conselheiro Aires entre outros personagens narradores de Machado de Assis.

Palavras-chave: Sergio Buarque de Hollanda, Antonio Candido, Roberto Schwarz, cordialidade, volubilidade, Machado de Assis, romance machadiano, narrador, Conselheiro Aires.

Abstract: The notion of cordiality as established by Sergio Buarque de Hollanda reconsidered by Antonio Candido e Roberto Schwarz, according to the proposition of Antonio Arnoni Prado. The critical accumulation demanded by the esthetic and historical valuation of Machado de Assis and by the adequate study of a character as Conselheiro Aires among other narrators created by Machado de Assis.

Recebido para publicação em 29/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

"TUDO TINHA DE SEMELHAR UM SOCIAL". PERSPECTIVA CRÍTICA E RETÓRICA JUSTIFICADORA NO NARRADOR DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Danielle Corpas

Estudos publicados entre 1956 (ano de lançamento do *Grande sertão: veredas*) e o início dos anos 1970 deram os primeiros passos para a compreensão do papel que desempenham no romance de Guimarães Rosa as particularidades de processos sociais e políticos vividos no Brasil. Seus resultados foram praticamente deixados de lado por mais ou menos duas décadas, enquanto durou, primeiro, a onda de formalismo estruturalista (em nossa crítica de um modo geral) e, depois, o ápice da empolgação com chaves de leitura filosófico-metafísicas ou esotéricas, que contaminou a maioria dos estudos rosianos na década de 1980. Apenas a partir do início dos anos 1990, o tópico das relações *Grande sertão*-Brasil foi pouco a pouco ganhando destaque novamente na pauta de debates, ressurgindo com vigor em alguns ensaios.

O grande marco nesse campo tinha sido a tese de Walnice Nogueira Galvão, *As formas do falso*, publicada em 1972. Contando com resultados dos trabalhos de Manuel Cavalcanti Proença (*Trilhas do grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958) e de Antonio Candido (O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964; Jagunços mineiros: de Claudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970 – ensaio que corresponde à redação de aulas ministradas em 1966), Walnice Galvão soube distinguir e coadunar a experiência material dos jagunços reais (condições de subsistência, costumes, ética) e o imaginário sertanejo de matriz medieval convocados no livro. Articulando isso à análise do discurso dos personagens e do narrador, mapeou o solo histórico de uma narrativa em que as referências temporais são programaticamente imprecisas.

> Mas, muito mais importante que as datas, jamais claras, e mérito de grande escritor, é a encarnação em personagens de romance do próprio processo político de consolidação nacional levado a cabo em sua última parte pela República Velha, e de que a ditadura Vargas marca o termo.[1]

As formas do falso foi o primeiro estudo que equacionou uma ampla gama de aspectos do romance (comportamento do narrador, enredo, lingua-

gem, personagens), realidade sertaneja e visão geral da história brasileira. A impressão que se tem, a julgar pela maioria dos ensaios que o retomaram vinte anos depois, é que seus avanços mais importantes resumem-se à eficácia de um procedimento interpretativo: a análise de personagens e passagens da narrativa como alegorias de circunstâncias ou processos sócio-políticos.

Um bom exemplo desse procedimento é a interpretação da figura de Zé Bebelo, ponto da tese sempre relembrado e reiterado:

> Zé Bebelo desempenha o papel histórico do princípio centralizador e republicano, em oposição ao princípio federativo e localista representado pelos coronéis – Joca Ramiro e seus pares – com seus bandos privados.
> Zé Bebelo é o homem da Ordem (...) e do Progresso (...). Embora pense em seus interesses particulares e tenha um olho no Congresso, fala sempre nos interesses da nação (...). E é a única personagem deste livro capaz de raciocinar não em termos de tradição e de alianças privadas de dominação, mas em termos de república e de canais democráticos. Após a primeira vitória, no início de sua campanha, faz reunir "os municipais do lugar" (...).
> Os atributos pessoais de Zé Bebelo representam a modernidade, no contexto histórico da República Velha do romance; são eles a inteligência, o desejo de instruir-se e a visão nacional. Mas, também ele ambíguo, comporta forte contingente de atributos pessoais tradicionais: a valentia em primeiro lugar, a sede de poder pessoal, a utilização dos recursos habituais para cumprir seus intentos – usa jagunços para acabar com jagunços. Rende-se afinal à lei do sertão, assumindo a chefia do próprio bando que combatera; e isso, para levar avante uma missão de vingança particular sem qualquer propósito "nacional". Perdeu a parada histórica; só lhe restava ou morrer pelas armas _ à maneira tradicional _ ou degradar-se em negociante, que é o que lhe acontece; ao menos, este fim implica a uma etapa histórica mais avançada.[2]

Esse modelo de interpretação praticado em *As formas do falso* ficou como achado determinante para a crítica posterior. A maior parte dos textos críticos que reinauguraram o interesse pelo que há de vida brasileira no *Grande sertão: veredas* pauta-se por correlações como essa: de um lado, características e papéis desempenhados por determinados personagens, ou episódios, ou procedimentos narrativos na história relatada por Riobaldo; de outro lado, traços identificados como definidores e problemáticos da modernidade no país. De modo geral, cada um dos novos intérpretes arregimenta seu arsenal particular de referências da filosofia e/ou teoria política européias, pinçando daí formulações que remetem a algum aspecto da experiência moderna para contrapô-las ao texto ficcional. Com isso, embora certas nuances diferenciem as reflexões elaboradas a partir dos elementos do romance, a maioria dos estudos se unifica no que parece ser uma das tendências na recepção recente

do *Grande sertão: veredas*: opera-se eminentemente pelo enfoque de personagens e cenas como alegorias, tomando como recurso de mediação entre a alegorização romanesca e a experiência brasileira categorias teóricas alheias às especificidades locais _ o que faz com que sobressaiam nessas interpretações, de modo não refletido, mais as linhas genéricas que a vida no Brasil tem em comum com a história das modernas sociedades ocidentais do que seus traços particulares _, e conclui-se que a figuração literária sugere alguma espécie de solução para os impasses apontados na história do país.[3]

Um outro viés para a compreensão das relações *Grande sertão: veredas*-Brasil foi sugerido por Antonio Candido, já na resenha com que saudou o lançamento do livro, em 1956. No pequeno texto, escrito sob o impacto do primeiro contato com o romance, estão registradas pelo menos duas percepções cuja potência crítica ainda não foi devidamente aproveitada.

A primeira tem a ver com aquilo que Candido considerou a "característica fundamental" da obra: a "transcendência do regional". Na sua avaliação inicial, é o inventivo "aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja" que faz do *Grande sertão: veredas* um dos "raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal". Com sua visão historiográfica focada pelo prisma da dialética local-universal, Candido situa rapidamente o romance na tradição literária do país, identificando um movimento de aproximação e distanciamento com relação ao documentarismo arrogante da "ficção regionalística", de um lado, e, de outro, o tom "voluntariamente ingênuo" de obras modernistas como *Macunaíma*. Essas balizas postas em dois extremos da resenha – a comparação com o regionalismo logo após as observações iniciais, a menção a Mário de Andrade nas últimas linhas – são, elas mesmas, próximas (no empenho em incorporar vozes populares estranhas à expressão literária, culta, urbana, litorânea) e distantes (sobretudo nos procedimentos estéticos: realismo regionalístico x experimentação estética dos primeiros modernistas). É como síntese desses extremos em comunicação que Candido explica o procedimento de Guimarães Rosa com a matéria sertaneja: misto de "anotação e construção". A partir de uma analogia com a estética musical de compositores como Bela Bartók (que "infundiram o espírito do ritmo e das melodias populares numa obra da mais requintada fatura"), assinala que o resultado de alto nível literário alcançado pela inventividade do escritor é tributário da *descoberta das "leis mentais e sociais do mundo que descreve"*.[4]

Aí estão pistas valiosas para o entendimento das vinculações entre o universo autônomo que é o sertão-mundo de Guimarães Rosa e "o poderoso

lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma". Logo no ano seguinte, no ensaio O homem dos avessos, Candido retomou a analogia com a música de Bartók, para caracterizar o efeito estilístico alcançado pela peculiar articulação de "realidades expressionais e humanas" no *Grande sertão: veredas* – a "impressão de que o compositor se havia posto no nascedouro da inspiração do povo, para abrir um caminho que permite chegar à expressão universal".[5] Trata-se de resultado muito significativo para uma literatura que historicamente se confronta com o problema de assimilar a realidade singular do vasto país inculto, o que obrigatoriamente passa pela incorporação literária de vozes alheias à cultura livresca, alijadas dela. A questão é cara a Antonio Candido e reaparece em dois de seus ensaios da década de 1970 nos quais menciona o *Grande sertão: veredas*, "Literatura e subdesenvolvimento" e "A nova narrativa." Nesses escritos, porém, a ênfase recai sobre a transcendência do regional como superação do caráter exótico conferido à experiência sertaneja pelas representações de viés realista, o tópico da "inspiração do povo" não é trabalhado detalhadamente.

Veja-se a avaliação dos resultados da transcendência do regional para a literatura brasileira em "A nova narrativa", texto apresentado pela primeira vez em 1979. Candido reputa à obra de Rosa o mérito de "fazer a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção: a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens".[6] A seu ver, Guimarães Rosa operou uma "explosão transfiguradora do regionalismo", tomando-o por dentro, incorporando o "pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos" – o que constitui, para o crítico, uma "etapa mais arrojada" na execução do projeto machadiano explicitado em "Instinto de Nacionalidade." Candido lembra que Machado de Assis recomendou resistência à "tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo)" para que se elaborasse literatura "de grande significado"; Rosa tentou atingir esse resultado sem contornar o perigo, fazendo do mundo rústico do sertão "matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente, (...) mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real".[7] Alguns anos antes, em "Literatura e subdesenvolvimento" (cuja versão original surgiu em 1970), Antonio Candido já havia inscrito na categoria do "super-regionalismo" a "obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a uni-

versalidade da região". Situou então o autor mineiro numa geração de escritores brasileiros e hispano-americanos que

> corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época em que triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas.[8]

Na amplitude panorâmica desses dois ensaios da década de 1970, originalmente destinados a leitores estrangeiros _ o que, por si só, força à restrição dos aspectos abordados _, é ressaltada a mudança de "consciência" implicada na incorporação transfiguradora do documental. Embora permanecendo como questão de fundo, as decorrências da participação de vozes populares no texto literário, sugerida na resenha de 1956 e no ensaio do ano seguinte, não são evidenciadas nessas conclusões do crítico. Convém mantêlas na pauta das discussões necessárias, conjugadas aos sentidos implicados nas idéias de "super-", "superação". Até onde significa êxito provocar a *impressão* de que a "inspiração do povo" está contida na obra erudita? Em que medida a excelência estética nessa simulação representa soluções para os impasses, que tanto mobilizaram os escritores brasileiros, em torno da experiência dos sem-literatura? Qual o significado, do ponto de vista dos processos sociais e políticos vividos no Brasil, do investimento no efeito ilusionista, e que novos problemas (ou novas configurações de velhos problemas) ele aporta?

A segunda percepção de maior interesse registrada por Antonio Candido na resenha sobre o *Grande sertão: veredas* é um bom ponto de partida para se pensar essas e outras questões. Com alguma hesitação, o resenhista indica o narrador como elemento seminal no romance: "o miolo nutritivo é – não sei se diga – a expressão ou a personalidade do narrador".[9] Essa é mais uma passagem de sua apreciação inicial do livro que Candido retomou em O homem dos avessos, onde observa que o *tonus* singular da narrativa se deve "à crispação incessante do narrador em face dos atos e sentimentos vividos, traduzidos pela recorrência dos torneios de expressão, elaborados e reelaborados a cada página em torno das obsessões fundamentais".[10] Até aí, porém, o crítico não tinha desenvolvido efetivamente uma hipótese que lançasse luz sobre o modo como a *expressão ou a personalidade do narrador* interfere nos diversos planos da obra, o que acontece apenas em 1966, com o estudo Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa.

Após detalhada análise diacrônica da figuração do "valentão armado" na literatura mineira desde o século XVIII, Candido indica, numa só tacada,

os procedimentos que viabilizam a transcendência do regional no *Grande sertão: veredas* e a "condição formal básica" do romance – identificada no modo como o narrador conduz a apresentação da matéria. Essas formulações, que o autor desenvolve na seqüência do ensaio, são introduzidas no seguinte trecho:

> (...) Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, além do documento, até à esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, **desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram**.
> Em *Grande sertão: veredas*, esta operação de alta estética foi possível devido a **certos procedimentos ligados ao foco narrativo**, que por sua vez comanda uma expressividade máxima da linguagem utilizada. (...) No espaço fechado do sertão **a vida ganha aspectos projetados pela maneira de ser de Riobaldo**, que descobre ou redescobre o mundo em função da sua angústia e do seu dilaceramento. A narrativa na primeira pessoa favorece a solidariedade entre ambos, ao estabelecer uma **paridade entre o dilaceramento do narrador e o dilaceramento do mundo**, que se condicionam e se reforçam mutuamente. O narrador tinge a narrativa por uma **constante redução ao presente**, fazendo com que o passado seja aferido incessantemente à cor da sua angústia de agora (...). O mundo é visto numa totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vistos agora por quem foi jagunço. **Primeira pessoa conduzindo a uma presentificação do passado, a uma simultaneidade temporal que aprofunda o significado de cada coisa**–, parece a **condição formal básica** de *Grande sertão: veredas*.
> Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui portanto uma **espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista**. Subterfúgio para **esclarecer o mundo brutal do sertão** através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece **um compromisso e quase uma cumplicidade**, segundo a qual o leitor esposa a visão do jagunço (...).[11]

Conjugando essa análise às percepções já destacadas nos textos de Antonio Candido de 1956 e de 1957, temos, no mínimo, o seguinte: o miolo nutritivo do romance é a personalidade do narrador, do ex-jagunço que apresenta o sertão percorrido no passado como projeção de sua maneira de ser no presente; a narrativa em primeira pessoa, na qual o passado é filtrado pelo presente, transcende o depoimento documentário por exprimir as *leis mentais e sociais* do universo habitado pelos jagunços. Ficam mais algumas questões: quais aspectos da atitude do narrador manifestam quais leis mentais e sociais? O que se pode deduzir a respeito da vida no mundo-sertão colocando-se a matéria narrada em segundo plano e trazendo para o centro da reflexão *a expressão, ou a personalidade, do narrador*? Qual o peso de quais particularidades da modernização à brasileira na constituição desse elemento estruturante do romance?

Dá para ter idéia do alcance e da complexidade da reflexão a que convidam as formulações de Candido, observando-se as linhas gerais de uma faceta bem evidente no narrador de *Grande sertão: veredas* – a propensão para a simulação.

Riobaldo descreve a si mesmo, logo no início do livro, como "sofismado de ladino".[12] A expressão aparece em uma passagem na qual sumariza a instrução formal recebida na adolescência, e deixa implícita em seus termos a consciência da habilidade para direcionar o discurso em proveito de uma causa – o que parece confirmado pelas preferências de leitura listadas logo em seguida:

> Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo." (p. 7)

De fato, o narrador desse romance demonstra muita esperteza no modo como conduz o relato. Tem a intenção confessa de obter do outro uma avaliação de sua história que o ajude a solucionar as dúvidas que o consomem, sobretudo as dúvidas referentes à correção de seus atos. Ao longo da narração, desculpa-se várias vezes pela incapacidade de contar bem ou de refletir sobre os fatos de que participou. O que elogia, em contraste com a limitação de seus conhecimentos de sertanejo pouco instruído, é o saber letrado do ouvinte urbano culto, ao qual atribui valor judicativo em relação ao que narra. Não sabemos o que diz esse visitante hospedado na fazenda do ex-jagunço, cujas falas são eclipsadas no texto – apenas, pelo que se pode deduzir dos resquícios de suas intervenções no discurso de Riobaldo, parece prevalecer a concordância com as suposições deste. Na última página do livro, tudo indica que o objetivo é atingido: o interlocutor deve ter corroborado a hipótese acerca da questão para a qual o narrador faz convergir toda a narrativa, a pergunta que atravessa o romance de ponta a ponta – se o Diabo existe ou não: "Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe." (p. 538).

Com esperteza de padre engabelando índio, o narrador cultiva tenazmente a amabilidade de seu interlocutor. Walnice Nogueira Galvão identificou três estratégias de que se vale para isso: o "recurso de louvar o preparo do outro", a "sonsice cabocla que 'esconde o leite'" e a "faceirice do bom narrador".[13] A primeira, mencionada acima, é bem explícita nos reiterados elogios à capacidade do ouvinte "nascido em cidades, (...) instruído e inteligente"

(p. 358), com "carta de doutor" (p. 17). A segunda é mais sub-reptícia, subliminar. Transparece, por exemplo, no emprego da afirmação "o senhor sabe" (e suas variantes): o que parece expressão de idiossincrasia lingüística assume caráter mais significativo na recorrência com que se justapõe a circunstâncias da experiência sertaneja que o interlocutor urbano obviamente desconhece, não sabe.

> O senhor sabe: o perigo que é viver... (p. 11)
> Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. (p. 7)
> Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. (p. 134)
> O sertão: o senhor sabe. (p. 343)

A manifestação cabal de sonsice do narrador é a omissão do fato de que Diadorim é mulher, justificada como necessária para que o interlocutor sinta a dimensão de um problema pungente, conhecendo a verdade apenas na passagem do relato correspondente ao momento vivido. Nesse caso, a sonsice cabocla está aliada à "faceirice do bom narrador, que, não contente com bem narrar, também teoriza a respeito".[14] O relato de Riobaldo é intercalado por inúmeros trechos nos quais o sertanejo comenta as dificuldades de trazer o passado para o presente, reflexões sobre o trabalho de narração muito mais próprias do narrador de romance moderno que do narrador épico oral que parece a matriz evidente no *Grande sertão: veredas* (o sujeito velho, sedentário e depositário de conhecimentos extraídos de experiências passadas). A faceirice desse narrador de romance inclui o "fetiche do texto", erigido como "espaço privilegiado, lugar da clareza, da coerência, de tudo aquilo a que a razão aspira".[15]

Louvor à instrução, sonsice cabocla, faceirice de bom narrador, tudo isso colabora para a cooptação do interlocutor urbano culto que é o leitor o *Grande sertão: veredas*. São fatores que amaciam a brutalidade dos fatos narrados, forjam um filtro que os torna palatáveis à sensibilidade esclarecida, pela familiaridade de que se reveste a maneira de contar. Assim, fica mais fácil compreender as atitudes do jagunço Riobaldo, a ponto de eximi-lo dos erros cometidos, que passam a ser encarados da perspectiva de uma travessia rumo ao esclarecimento.[16] Saímos do romance satisfeitos com as vitórias do protagonista, solidários com seus sofrimentos, compreensivos com suas falhas. Não salta tanto aos olhos o lado "demoníaco" de um narrador que volta e meia nos ludibria, ressaltando o que há de melhor no modo controverso como se conduziu em seu passado.

O trecho da narrativa de onde provém o título deste ensaio ilustra bem o recurso à simulação que responde, ao menos em parte, pelo efeito positivo do relato sobre o leitor.

Na passagem em que conta sua ascensão de jagunço a chefe do bando, Riobaldo comenta: "Aí eu mandava. Aí eu estava livre, a limpo de meus tristes passados. Aí eu desfechava. Sinal como que me dessem essas terras todas dos Gerais, pertencentes" (p. 386-387). Os "tristes passados" a que se refere correspondem às três diferentes condições de desprovimento, subjugação, subalternidade que conhecera: a infância pobre junto à mãe, que ao morrer só lhe deixa a memória do afeto e uma trouxa com cacarecos; a adolescência de filho bastardo, agregado mantido às custas do favor de um fazendeiro – o suposto padrinho (na verdade, pai) Selorico Mendes; e a recente atuação como raso jagunço, peão empregado em disputas cujas finalidades custa a compreender, sujeito a matar ou morrer na defesa de interesses alheios. Ao tornar-se chefe de jagunços, Riobaldo se vê livre desses desconfortos de quem não tem posses. Pronuncia então uma frase que sintetiza a sensação deslumbrada de bem-estar com a nova posição, o poder recém-conquistado: "Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo" (p. 387). A primeira providência que toma como líder é convocar todos para a comemoração da posse. Poderia ter optado por levar seus comandados para se divertir invadindo algum povoado próximo, saqueando casas e comércio, estuprando e atirando a esmo, como é comum no sistema jagunço. Pensa, porém, em fazer uma festa, à moda das confraternizações familiares em cidadezinhas e fazendas do sertão. Então, manda que seus homens tragam a gente dos arredores para participar da celebração.

Naquele intervalo em meio à sucessão de embates sangrentos entre grupos rivais, Riobaldo imaginou um momento de bem-estar comum. "Tudo tinha de semelhar um social" (p. 390). Porém, ao relatar o episódio, no modo como enuncia essa intenção, demonstra consciência de que aquilo não seria mais que encenação de um tipo de convívio que só poderia ser *semelhado* no contexto do sistema jagunço, onde impera a lei do mais forte. "Ao pois, quem era que ordenava, que se prazia e mandava? Eu, senhor, eu (...)" (p. 390). Rapidamente desiste da idéia da festa: "Ah, não. Festa? Eu já estava resolvendo o contrário. Mas reunir aquela porção de homens, e formar todos de guerreiros." (p. 390-391). Seus comandados haviam trazido, entre outros, uns moradores de Sucruiú, mal recuperados de um surto de bexiga. O narrador comenta: "Aquela gente depunha que tão aturada de todas

as pobrezas e desgraças. Haviam de vir, junto, à mansa força. Isso era perversidades? Mais longe de mim – que eu pretendia era retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias" (p. 391). Vieram também os catrumanos do arremedo de povoado chamado Pubo. São esses, no romance, a personificação mais cabal da miséria, pessoas desprovidas de tudo – mais grunhiam que falavam, suas roupas eram trapos toscos, um deles portava um porrete, imagem de homem pré-histórico. "Homens sujos de suas peles e trabalhos" (p. 391). Para vencer sua hesitação em integrar o bando – "... Quem é que vai tomar conta das famílias da gente, nesse mundão de ausências? Quem cuida das rocinhas nossas, em trabalhar para o sustento das pessoas de obrigação?..." (p. 392) –, o novo chefe jagunço promete: "Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia..." (p. 393). Quase todos aprovam a proposta, para regozijo de Riobaldo: "Fiz gesto, com meu contentamento. (...) Eu ia transformar os regimentos desses foros." (p. 393).

Chama a atenção, nessa e em outras passagens do romance, o contentamento do herói de Guimarães Rosa com circunstâncias em que participa da simulação de uma ordem de convívio que garanta os direitos de cada um, *semelhante* a um ideal de civilidade moderna. Chama a atenção o esforço do narrador em demonstrar esse tipo de compromisso, sugerido no modo como narra sua participação nos eventos e nas considerações paralelas à narração. Ao mesmo tempo, é patente a fragilidade de tal comprometimento, na facilidade com que Riobaldo abriu mão dele no passado e no empenho com que, no relato, procura justificar suas deserções.

A narração de Riobaldo é toda perpassada por inquietações de ordem moral. Sua culpa por ter buscado o caminho do Mal (o pacto com o Demônio) e as várias dúvidas que expõe ao interlocutor quanto à correção de condutas individuais no espaço coletivo parecem exprimir empenho em prol de alguma espécie de Bem comum. A trajetória do herói jagunço, no entanto, culmina no relativo apaziguamento proporcionado por uma solução individualista: a ascensão social confirmada pelo casamento com Otacília (filha de fazendeiro que conhecera em suas andanças) permite ao ex-jagunço, entre outras coisas, ficar de range rede na velhice para refletir sobre o passado. Esse desfecho já era almejado pelo jovem Riobaldo, antes de se tornar jagunço. Quando foge da fazenda de Selorico Mendes, numa revolta confusa de filho que se descobre bastardo, vai para o arraial onde havia estudado e o primeiro lugar em que procura abrigo é a casa da namoradinha Rosa'uarda, filha de Assis Wababa, o dono da venda. Ali teve regozijante acolhida e ficou sabendo:

que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor. (...) Me alembro: eu entrei no que imaginei – na ilusãozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade. (p. 105-106)

Riobaldo é um narrador muito perspicaz. E, até certo ponto, muito crítico, capaz de evidenciar, no relato de falas e atitudes, intenções subliminares. Revela para seu interlocutor, por exemplo, os objetivos eleitoreiros do discurso "muito nacional" de Zé Bebelo e as estratégias do latifundiário Seo Habão para conseguir mão-de-obra barata. Mas quando se trata de reconhecer os interesses escusos nas próprias atitudes, não é tão incisivo – pelo contrário, sempre que pode, aferra-se a ilusõezinhas confortáveis, como a lógica cármica do kardecismo de seu compadre Quelemém. Sobretudo na parte final do livro, quando narra suas ações como chefe do bando de jagunços, seu ímpeto crítico parece ter menos fôlego. O relato dos fatos toma um ritmo mais acelerado, as reflexões sobre cada ato se tornam mais breves, logo ocorre um novo acontecimento digno de nota. As decisões extremamente arbitrárias e demagógicas do chefe Urutu Branco são contempladas com olhar mais complacente, menos questionador. Ganha mais força o componente de auto-justificação de um discurso que parece comprometido com uma exigência de Bem ideal, universal, ao mesmo tempo que se vale da profissão desse compromisso para respaldar uma ação que, ao fim e ao cabo, é focada no proveito próprio, no êxito individual. Nas palavras acres de José Hildebrando Dacanal:

Riobaldo, socialmente, é um jagunço calculista e arrivista, flor de reacionarismo, que consegue chegar a grande fazendeiro, colocando-se ao final em uma posição digna do mais puro filisteu (...) renegando suas origens, satisfeito por ter sido o instrumento de destruição de seus próprios iguais, de seus companheiros do passado. Socialmente, o herói de Guimarães Rosa é um inocente útil. Talvez mais útil do que inocente...![17]

Os problemas graves da vida no mundo-sertão, Riobaldo os "superou", numa transcendência individualista – pela vida privada, pela religiosidade e, no presente da narrativa, pela arte de narrar com solércias de jagunço experiente: "Pontaria, o senhor concorde, é um talento todo, na idéia" (p. 139). A fusão entre perspectiva crítica e retórica justificadora no narrador de *Grande sertão: veredas* manifesta uma lei mental e social vigente no Brasil na época em que se passa a história, na época em que Guimarães Rosa escreveu o romance e até agora: salve-se quem puder.

Notas

[1] GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso – um estudo sobre a ambigüidade no* Grande sertão: veredas. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 64.

[2] Idem, p. 64-65. As reticências entre parênteses correspondem a trechos do *Grande sertão: veredas* que servem de respaldo às afirmações da autora.

[3] Vejam-se os ensaios O pacto no *Grande sertão* – esoterismo ou lei fundadora?, de Willi Bolle (*Revista USP*, nº 36. São Paulo, 1997-98. p. 26-44) e *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em* Grande sertão: veredas, de Heloísa Starling (Rio de Janeiro, Revam, 1999). Numa outra linha, Davi Arrigucci Jr. (O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos Cebrap*, no 40, São Paulo, Cebrap, nov. 1994. p. 7-29) investe na análise da configuração formal que singulariza o romance, mas também tende a abordá-la mais do ponto de vista da modernidade ocidental do que da nossa modernidade periférica – e também conclui que a figuração ficcional encerra uma solução "na medida do possível". Bem original, nesse sentido, é o trabalho de José Antonio Pasta Jr. (Temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55. São Paulo: CEBRAP, novembro de 1999. p. 61-70): assim como Arrigucci, reflete sobre a estruturação formal do livro, mas vê nela a marca de uma "contradição insolúvel e central que singulariza o Brasil".

[4] Cf. CANDIDO, Antonio. No *Grande sertão*. In: *Textos de intervenção*. Apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 190-192. Publicado originalmente sob a rubrica Grande sertão: veredas em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 out. 1956. Suplemento Literário, ano 1, nº 1. Grifo meu.

[5] CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 4 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000. p. 119-139. p. 122. Publicado originalmente sob o título O sertão e o mundo em *Diálogo*. São Paulo, 1957, nº 8.

[6] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215. p. 208.

[7] Idem, p. 207.

[8] CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. *Op. cit.*, p. 140-162. p. 162.

[9] CANDIDO, Antonio. No *Grande sertão*. *Op. cit.*, p. 190.

[10] CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *Op. cit.*, p. 135.

[11] CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 99-124. O trecho citado encontra-se nas páginas 120-121. São meus os destaques em negrito.

[12] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 7. As próximas citações do romance também são extraídas dessa edição. A indicação das páginas correspondentes virá a partir de agora entre parênteses no corpo do texto, após o trecho transcrito.

[13] Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. *Op. cit.* p. 84-87.

[14] Idem, p. 87.

[15] Idem, p. 88-90.

[16] Sobre as relações entre a configuração do romance, o mito e o esclarecimento, ver o ensaio de Davi

Arrigucci Jr., O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Op. cit*. "Na realidade, no interior do *Grande sertão*, a relação entre mito e esclarecimento parece repetir e desenvolver em enredo narrativo o mesmo esquema da dialética do esclarecimento que Adorno e Horkheimer apontaram já no interior da epopéia homérica. (...) À inevitabilidade do destino, a que foi levado pelo encontro com Diadorim, beirando a catástrofe trágica, responde com a razão, agarrando-se ao discurso, à palavra, descobrindo-lhe novos significados que desmancham em nada – ainda uma vez **nonada** – a violência mítica que teve de enfrentar." (p. 28, negrito do autor).

[17] DACANAL, José Hildebrando. A epopéia de Riobaldo. In: *Nova narrativa épica no Brasil*. 2. ed. amp. e rev. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 37-38. Segundo a Introdução do livro, o ensaio foi escrito entre 1971 e 1972.

Resumo: Desde a década de 1990, os estudos sobre Grande sertão: veredas que levam em conta a história social e política brasileira partem eminentemente da análise de personagens e cenas do romance como alegorias de processos vividos no país. Este artigo retoma as formulações de Antonio Candido sobre o livro para ressaltar a potência crítica de um viés interpretativo que, trazendo para o centro da reflexão a expressão do narrador, põe em discussão leis mentais e sociais que tiveram e ainda têm vigor no Brasil.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas; Antonio Candido; crítica e sociedade.

Abstract: Since the 1990's, the start point of the studies on Grande sertão veredas [The Devil to Pay in Backlands] that consider social and politic Brazilian history, has been the analysis of the novel's personages and scenes as allegories of processes occured in the country. This article retakes Antonio Candido's comments on the book, to emphasize the critical potential of an interpretative orientation that, bringing to the center of the reflection the expression of the narrator, discuss mental and social rules that was and are still valid in Brazil.

Key-words: Grande sertão: veredas; Antonio Candido; critic and society.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

MORTE E VIDA SEVERINA E O SUPER-REGIONALISMO

Marcelo Frizon

> *O regionalismo não é uma linguagem regional, que o inutilizaria, mas falar de problemas que estão mais próximos da pessoa que fala: a dor do homem, a alegria, as suas lutas e as suas belezas etc. Não, é claro, com a limitação de uma linguagem local, que inutiliza a expressão universal e a transmissão objetiva do conteúdo humano do poema ou do romance. (...) Apenas com aquele interesse intrínseco do humano, na valorização do humano. O que limita o regionalismo não é o tema de interesse circunscrito, mas a linguagem, com seus perigos de fixação que lhe poderá inutilizar a universalidade. (...) O que interessa é o problema do homem. Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou. Faulkner, por exemplo, é profundamente universal porque é regional e nacional. (...) O perigo do regionalismo para o poeta é também a limitação da linguagem, porque o conteúdo psicológico lá está indiretamente no seu conteúdo humano. E a poesia, em geral, não é realista, ou melhor, não permite tanto realismo como o romance.*

JOÃO CABRAL DE MELO NETO,
entrevista a Marques Gastão,
Diário de Lisboa, Lisboa, 3 de maio de 1958.
Incluído em *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*,
de Feliz de Athayde (p. 85 e 86).

I. Panorama

No célebre ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* (CANDIDO, 2000: 140-162), Antonio Candido identifica três fases da consciência de atraso da América Latina, em especial do Brasil, relacionando-as com os movimentos literários. A primeira corresponde ao período romântico, no século XIX, em que predomina uma consciência amena do atraso, onde os escritores copiavam a forma européia e adaptavam-na com tintas locais. O regionalismo, como tema, aparecia ligado à exaltação da natureza, aos aspectos da terra, tendo na figura do índio o herói perfeito, idealizado. A segunda fase corres-

ponde a uma consciência catastrófica, num período que se estende do Realismo/Naturalismo aos escritores de 1930. Com a revolução estética e temática provocada por Machado de Assis, a literatura brasileira alcança um novo patamar, em que a forma literária está aclimatada, permitindo que as novas gerações de escritores possam experimentar novas formas, temas e linguagens. O regionalismo desse período passa de algo ingênuo, com escritores que exploravam o pitoresco e o exótico (Coelho Neto, Afonso Arinos, etc), a tema de primeira grandeza nas nossas letras, graças ao advento de Simões Lopes Neto e, cerca de vinte anos depois, Graciliano Ramos, mas também com José Lins do Rego e Jorge Amado, entre outros. O terceiro momento corresponde a uma consciência dilacerada do atraso, em que a literatura utilizará elementos mágicos, fantásticos, recriando sua forma para retratar um espaço primitivo, feudal, se comparado à transformação urbana brasileira: é o choque provocado pela obra de Guimarães Rosa, com o sertão como pano de fundo para obras como *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de baile*. Poucos anos depois alinha-se a ele João Ubaldo Ribeiro, com seu *Sargento Getúlio*. O crítico denomina esse período *super-regionalista*, pensando em surrealismo ou super-realismo.

Em outro texto contemporâneo ao recém citado, *A literatura e a formação do homem* (CANDIDO, 2002: 86), Candido afirma que

> (...) tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana a palavra de ordem é 'morte ao Regionalismo', quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um 'basta!' à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana.

O regionalismo na literatura, pelo menos desde Simões Lopes Neto, perdeu seu caráter de exportação e exotismo fácil, para usar as palavras do crítico. Deixou de ser uma maneira de conhecer o interior brasileiro, sua gente, hábitos e costumes, para tratar de assuntos comuns a todos os homens, expondo os problemas de uma nação tão heterogênea quanto o Brasil. Mesmo hoje o regionalismo poderia render bons frutos, já que ainda temos problemas sociais semelhantes aos da época de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, mas a geração contemporânea de escritores parece mais preocupada em retratar a violência dos grandes centros urbanos do que a trajetória mise-

rável de pessoas do campo (há quem pense justamente que o foco em torno de personagens urbanos marginais representa uma nova fase do regionalismo, mas creio que isso só poderá ser analisado mais claramente com um maior distanciamento histórico).

É interessante perceber que, apesar do regionalismo ter um posto importantíssimo na formação da literatura brasileira, sua produção está quase toda ligada à prosa. Inúmeros poetas trataram da terra em suas obras, mas o tema acaba ficando mais para a exaltação da natureza do que para o regionalismo. Não pretendo elencar possíveis motivos para isso, mas cabe aqui uma ressalva importante: por regionalismo entendo a literatura ligada ao mundo estritamente rural, do campo ou do sertão. Por isso, desconsidero em meu foco, por exemplo, aquela produção de Carlos Drummond de Andrade que tematiza Minas Gerais, ou a de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto em que o tema é Recife. Prefiro me concentrar na análise de *Morte e Vida Severina*. Concebido como um auto[1], o texto de João Cabral, a meu ver, conseguiu transpor para o verso os problemas do sertão (pernambucano) sem exotismo e sem cair no pitoresco, num tratamento lírico superior, assim como é sua poesia de maneira geral.

II. João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto inicia sua produção poética com *Pedra do Sono* (1940-1941), e até *O Rio* (1953) sua poesia pouco trata de temas regionais. Com *Morte e Vida Severina – Auto de Natal Pernambucano* (1954-1955), o regionalismo ganha beleza e tratamento até então dispensados apenas para a prosa, como já observado. O poema foi idealizado inicialmente como uma peça teatral, a pedido de Maria Clara Machado. Quando publica sua poesia completa (até 1956), *Duas Águas*, Cabral decide incluir o poema (junto com os então inéditos *Paisagens com figuras* (1954-1955) e *Uma faca só Lâmina – ou serventia das idéias fixas* (1955)) por achar que o livro estava pequeno. Acaba cortando, então, todas as marcações teatrais, deixando só as falas das personagens.

O poema agradou os intelectuais, para desespero do autor, que queria vê-lo lido pela gente humilde, analfabeta. O sucesso do texto pode ter sido maior justamente por ser um poema, e não um romance ou um conto, apesar de idealizado como drama.

Utilizando uma linguagem seca, de poucos adjetivos, e uma construção tradicional dos romanceiros populares, acompanhamos a história de um certo

Severino que decide migrar para o Recife em busca de melhores condições de vida. Segundo o autor, "(...) o Recife é o depósito de miséria de todo Nordeste" (ATHAYDE, 1998: 109). Miséria esta que já havia sido exposta em outras obras, todas narrativas, mas o poema de Cabral, diferente delas, inicia quando o retirante decide migrar e concentra-se na sua viagem, alcançando uma roupagem quase épica. Além disso, existe uma tensão no poema que não há em outras obras: embora reproduza a linguagem da literatura de cordel, dos romanceiros populares, da gente humilde e analfabeta, não há gírias ou coloquialismos regionais, como os que os escritores da virada do século XIX para o XX gostavam de utilizar, fazendo com que o texto seja construído de maneira próxima à norma culta.

Numa coluna que possuía no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, Antonio Candido exalta a estréia de João Cabral de Melo Neto com *Pedra do Sono* (CANDIDO, 2002: 135). O crítico reconhece, por assim dizer, no calor da hora, a qualidade do escritor pernambucano. Mais do que isso: Candido aponta características determinantes da poesia cabralina que aparecerão em outras obras, inclusive em *Morte e Vida Severina*. São suas as palavras:

> *Pedra do Sono* é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério seletivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreendem as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras. (CANDIDO, 2002: 136-137)

O crítico ainda reconhece que os poemas de Cabral têm "um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo" (CANDIDO 2002: 136-137), mas nem por isso eles deixam de conter imagens materiais, pois "(...) suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela" (CANDIDO, 2002: 136-137).

É impressionante como Candido consegue captar a essência da obra de um escritor estreante, sendo ele também um crítico jovem (contava ele 25 anos quando escreveu esse texto). E os livros de Cabral que se seguiram só provaram que a análise de Candido estava corretíssima: há nos poemas um forte hermetismo ligado a imagens concretas, com uma exploração consciente e vigorosa da linguagem. Mas o que aqui interessa é a exceção. Das

características apontadas, a única que não pode ser aplicada a *Morte e Vida Severina* é, a meu ver, a principal delas: o hermetismo (talvez mais um motivo para ter agradado intelectuais como Vinicius de Moraes). O poema tem uma clareza até então ausente na obra cabralina e é construído de forma narrativa, com início, meio e fim, o que facilita sua leitura (interessante também é observar que João Cabral o considera um dos trabalhos menos realizados que fez, justamente por causa da necessidade que tinha de ser claro (ATHAYDE, 1998: 109)). E não poderia ser de outra forma, já que a intenção de Cabral era ser lido pelo povo; se ele tivesse utilizado uma linguagem formal com um verso decassílabo, estaria cometendo os mesmos erros de Coelho Neto ao escrever seus contos regionalistas, em que o narrador em terceira pessoa utiliza a norma culta, enquanto às personagens, quando ganham voz através do discurso direto, fica a função de reproduzir os coloquialismos da região retratada (por exemplo, os contos do livro *Sertão*).

Morte e Vida Severina é um poema contemporâneo da grande obra de Guimarães Rosa, *Grande sertão, veredas*, outro texto muito bem analisado por Antonio Candido logo após seu lançamento. Ambos os autores, portanto, sofreram a tal consciência dilacerada do atraso, mas Candido não apontou Cabral como um representante dessa fase. Talvez porque sua obra foi pouco dedicada ao regionalismo, mesmo depois de *Morte e Vida Severina*, talvez porque, apesar de ser um poema regionalista, não possui os elementos apontados por Candido que outras obras possuíam (como o fantástico, o realismo mágico, uma forte indagação metafísica, etc.). Mas creio que a aliança pode ser efetuada e é isso que procurarei apresentar.

Antes, é interessante registrar também que, enquanto o país modernizava-se radicalmente através da mão de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, alguns dos principais escritores brasileiros do período estavam preocupados em retratar o mundo rural, sertanejo, o mundo atrasado, feudal. Além de *Morte e Vida Severina* e *Grande sertão, veredas*, poderíamos lembrar também da peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, e, pouco depois, da novela *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro. É como se os escritores quisessem escancarar que o Brasil não era São Paulo, Rio de Janeiro e, muito menos, Brasília, e sim o deserto árido sem fronteiras estaduais (portanto, sem leis) do sertão nordestino. E a verdade é que, embora o percentual tenha se reduzido, ainda hoje existem regiões do país com pessoas vivendo na Idade Média. Elas aparecem pouquíssimo, mas às vezes (em épocas de eleição, por exemplo) são lembradas pela mídia, que gosta de mostrar a urna eletrônica sendo usada movida a bateria, num local remoto, por pessoas semi-

analfabetas, como se estas fossem raridades impressionantes, como bem lembra Darcy Ribeiro (no ensaio *Sobre o Óbvio* – RIBEIRO, 1979).

III. Morte e Vida Severina

Toda a primeira parte do poema (O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI – CABRAL, 2003: 171-172) é conduzida pela explicação do nome "Severino", que parece determinar a vida da personagem. Além de ser filho de uma das muitas Marias e de um dos muitos falecidos Zacarias, o retirante reconhece sua vida igual à dos outros Severinos, também filhos de Marias e Zacarias. Mais do que isso, como bem observado por Homero Araújo:

> Depois dos versos clássicos que definem a condição severina e referem seu caráter coletivo e desgraçado (*Somos muitos Severinos*), o poema volta a dirigir-se ao público na segunda pessoa do plural do pronome de tratamento, o que dá um caráter cerimonioso ao apelo (*Mas, para que me conheçam / melhor Vossas Senhorias*). Tal referência é incluída na oração adversativa de caráter elucidativo e pedagógico a enfatizar que o *Severino que em vossa presença emigra* é um artifício poético a simbolizar a classe / condição severina. (ARAUJO, 2002: 139-140)

A vida dessa gente severina é, portanto, sofrida, tão fraca que o tronco não tem força nem para segurar a cabeça grande, ou a barriga d'água (ventre crescido) segurada pelas pernas finas, e o sangue que *usam* tem pouca tinta. Aí está apresentada, além das características físicas, a personalidade desse Severino. Quando se refere ao sangue sendo usado, parece indicar que é um sangue diferente do das demais pessoas, um sangue encontrado apenas entre os Severinos, um sangue que tem pouca tinta justamente porque seu nome é Severino, porque sua vida é severina. E a morte, logo a seguir, também é severina: uma morte certa, esperada, que pode chegar a qualquer momento. Até as habilidades de cada um desses severinos são as mesmas. O que sabem fazer é trabalhar na terra, é tentar arrancar algum pedaço de vida duma terra seca que não é amiga. O final da primeira parte (*Mas, para que me conheçam / melhor Vossas Senhorias / e melhor possam seguir / a história de minha vida /...*) parece indicar que a vida desse Severino está começando naquele momento em que decide migrar em direção ao Recife, na esperança de encontrar melhores condições de vida. Mas o que acabará encontrando não é animador...

Na segunda parte do poema, o retirante se depara com dois homens carregando um defunto numa rede. No diálogo apresentado, ficamos saben-

do que o tal defunto foi assassinado com um tiro numa emboscada, porque queria expandir suas terras. Ao assassino nada foi imputado. Ao final, um dos carregadores decide voltar, já que Severino tomará seu lugar pois está indo para o mesmo destino, enquanto o outro reflete que maior sorte teve o defunto, "pois já não fará a caminhada de volta" (CABRAL, 2003: 175). Nessa passagem temos, pela primeira vez, a sensação de que a morte é a melhor saída para aqueles severinos. Eles têm consciência de que sua vida não melhorará; ao contrário, a tendência é de que piore até a chegada da morte, momento em que poderão descansar sem preocupações.

Na terceira parte, o retirante declara que acreditava não se perder graças ao rio Capibaribe, seu guia até Recife, mas ele secou com o verão e sua viagem precisará ser interrompida, já que não vê ninguém, apenas escuta ao longe uma cantoria, que nos leva à quarta parte em que Severino chega a uma casa em que um defunto está sendo velado. É interessante notar que, assim como o defunto anterior, este também tem o mesmo nome do viajante, cuja viagem acompanhamos.

Na quinta parte (CANSADO DA VIAGEM O RETIRANTE PENSA INTERROMPÊ-LA POR UNS INSTANTES E PROCURAR TRABALHO ALI ONDE SE ENCONTRA – CABRAL, 2003: 177-178), a constatação de que só encontrou morte, e o pouco que não era morte era vida severina, abala a confiança do retirante na sua viagem. As suas falas parecem indicar que não existe uma divisão entre morte e vida severina – uma está na outra, é inevitável. Mais do que isso: a vida severina é uma morte em vida, é a sensação de que não há motivo para viver, sensação de que a vida é um objeto ruim de ser carregado e talvez seja melhor livrar-se dele. Mas o retirante ainda não perdeu completamente as esperanças e decide interromper sua linha, assim como o Capibaribe, pelo menos até este estar cheio novamente. Então, decide procurar "um trabalho de que viva". Essa expressão demonstra que viver é trabalhar, pois sem trabalho a vida severina aproxima-se mais rápido da morte.

Na próxima seqüência, Severino conversa com uma mulher que estava na janela de sua casa. Ele lhe pergunta se há algum trabalho para ele naquela região, ao que a mulher lhe indaga suas habilidades. O retirante sempre trabalhou na terra, sabe manejá-la como ninguém, mas aquele tipo de trabalho não era necessário, pois ali viviam muitos homens que também conheciam muito bem a terra. Curioso, ele pergunta à mulher qual é sua lida, recebendo uma resposta intrigante: a mulher é rezadora em velórios, a melhor que há, e com freqüência é chamada de longe para trabalhar. Severino não sabe nem rezar, enquanto a mulher lhe garante que nunca teve azar na pro-

fissão e que o único trabalho que há naquela região está relacionado com a morte e dá um lucro imediato.

Chegando à Zona da Mata, o retirante acredita que ali pouco se precisa trabalhar, porque não vê ninguém e a terra é branda e macia. Na oitava parte, ele assiste novamente ao enterro de um trabalhador (esta seqüência ficou consagrada como "Funeral de um lavrador", na voz de Chico Buarque). Novamente, a morte está ao lado de Severino: sua trajetória parece ser acompanhada o tempo todo por ela, como se lhe dissesse "você tem outra opção para sua vida".

Após essa cena, o retirante decide apressar o passo para chegar logo ao Recife. E quando lá chega a imagem também é desoladora. Ao escutar a conversa de dois coveiros, percebe que nem ali a morte deixa de atacar, nem ali a velhice consegue chegar. Pior do que isso: Severino se dá conta de que mesmo no Recife a vida não lhe guarda muitas esperanças: seu destino será semelhante ao que teria na sua terra e só lhe resta uma solução, apressar a morte, como na 11ª parte do poema (O RETIRANTE APROXIMA-SE DE UM DOS CAIS DO CAPIBERIBE – CABRAL, 2003: 192-193). Esta é, provavelmente, a seqüência em que se dá o ponto alto do sofrimento de Severino. Ele não esperava que sua vida mudasse muito com sua chegada ao Recife, tinha consciência de que continuaria trabalhando muito, com ferramentas semelhantes (senão iguais) às que usava na sua terra natal. Mas acreditava que seu trabalho ali poderia lhe trazer mais água, comida e roupas para o corpo magro. Então percebe que, na verdade, era seu próprio enterro que estava seguindo. A morte não era sua companheira de viagem, e sim sua anfitriã. Seu último desejo é que seu enterro seja, como o descrito pelos coveiros, no rio: "(...) *caixão macio de lama, / mortalha macia e líquida, / coroas de baronesa / junto com flores de aninga, / e aquele acompanhamento / de água que sempre desfila / (que o rio, aqui no Recife, / não seca, vai toda a vida).*"

Na parte seguinte, o retirante trava diálogo com um mestre carpina, Seu José, morador de um dos mocambos que existem entre o cais e o rio. Os dois conversam as vantagens da vida e da morte: Severino lhe explica que a vida ali em Recife não é melhor do que a que levava na sua terra. Fica clara a sua intenção de suicídio. Mas os dois são interrompidos por uma mulher que vem avisar Seu José que seu filho nascera.

Com o nascimento da criança, a paisagem do mocambo fica mais bonita, menos severina, até o céu fica estrelado. Vários amigos, vizinhos e duas ciganas chegam para contemplar o recém-nascido e dar-lhe presentes. Presentes estes todos simples, humildes, pobres: um boneco de barro, água da

bica, um canário, caranguejos pescados no mangue, papel de jornal para lhe servir de cobertor, entre outros. As duas ciganas falam qual será o futuro do bebê: a primeira enxerga que ele será como os homens daquela terra, trabalhará por ali mesmo e terá de lutar para sobreviver; a segunda enxerga o recém-nascido trabalhando numa fábrica, o que poderá lhe dar uma casa longe dos mangues do Capibaribe. Então os amigos exaltam a beleza do menino: apesar de ser magro como os outros ali nascidos, sua beleza é reforçada pela curiosidade que tem da vida.

A cena do nascimento é bonita e otimista (excetuando a fala da primeira cigana), diferente do resto do poema, que possui um tom negativo com relação à vida. Mas a cena final deixa dúvidas (O CARPINA FALA COM O RETIRANTE QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR PARTE EM NADA – CABRAL, 2003: 201-202), já que a fala do mestre carpina pode ser lida como otimista, mas ficamos sem saber se seu discurso tocou Severino a ponto dele desistir da idéia do suicídio. O próprio João Cabral confessou que queria o final ambíguo, mas deu autorização a Roberto Freire quando este montou a peça, com música de Chico Buarque, para dividir o monólogo final em um diálogo, em que o retirante falava a última estrofe.

IV. Morte e Vida Severina e o super-regionalismo

Em entrevista ainda inédita a Luís Augusto Fischer, Antonio Candido faz uma breve revisão do papel que o regionalismo desempenhou na literatura brasileira (a resposta é um pouco longa, mas vale a pena sua reprodução):

> A questão tem vários aspectos, e já escrevi sobre alguns deles. Esquematicamente, seria possível, forçando um pouco, identificar três modalidades sucessivas no regionalismo brasileiro. Primeira, a de predomínio da incorporação; segunda, a de predomínio da exclusão; terceira, a de predomínio da sublimação.
>
> No tempo do Império, ele foi um instrumento de revelação do Brasil aos brasileiros, incorporando à experiência do leitor das cidades o espetáculo da vida nas regiões afastadas. Penso em autores como José de Alencar e Bernardo Guimarães. O ânimo de integração por parte deles pode ser verificado na maneira de escrever: ambos praticavam uma escrita ajustada à norma culta, com o mínimo indispensável de modismos regionais, o que aproximava o homem rural do homem urbano, mostrando a unidade sob a diferença.
>
> No tempo da Primeira República e do incremento da urbanização o regionalismo foi, ao contrário, fator de afastamento e mesmo estranhamento entre ambos, como se a intenção dos autores fosse marcar a diferença, acentuando o exotismo do homem rural e, assim, marcando a condição superior do homem urbano. Foi um processo de folclorização do regionalismo, visível na diferença entre o discurso civilizado do autor

> e o discurso rústico, quase caricatural dos personagens, excluídos de certo modo da norma culta. Era o tempo dos detestáveis "ocê tá bão?" e da redução reificadora do campesino a elemento pitoresco da paisagem. Penso em autores como o Coelho Neto de *Sertão*.
> Depois de 1930 houve uma fecundação do regionalismo em duas direções, que ocorreram sucessivamente. A primeira foi devida sobretudo a ficcionistas do Nordeste e consistiu em superar a alienação folclórica por meio da consciência social, que problematizou a vida rural e, por outro lado, procurou aproximar o homem rústico do homem da cidade, invertendo de certo modo a natureza do discurso da fase anterior, ao tentar uma injeção equilibrada da simplicidade coloquial na norma culta. A segunda direção, que denominei "super-regionalismo" (pensando em "surrealismo", ou "super-realismo") foi uma literatura de sublimação, na medida em que incorporou o experimentalismo modernista. Um autor como Guimarães Rosa privilegiou a função poética da linguagem e viu a sua tarefa como invenção, não reprodução pitoresca. Coisa paralela se deu em outras literaturas da América Latina, o que levou o saudoso crítico uruguaio Angel Rama a apontar a inesperada originalidade dessa solução paradoxal, consistente em fundir as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado).
> A tipologia acima é aproximativa e visa sobretudo às predominâncias, mas é preciso lembrar que as três tendências podem ocorrer em grau maior ou menor. Pensemos, por exemplo, que na fase dominada pelo pitoresco alienante Simões Lopes Neto prenuncia a etapa posterior graças à sua inventividade peculiar (FISCHER, 2004).

Morte e Vida Severina está situada na modalidade do regionalismo onde ocorre o predomínio da sublimação, segundo Candido. João Cabral é da primeira geração de escritores que aproveitou as conquistas modernistas para ampliar os horizontes literários brasileiros. É verdade que o poema aqui analisado pouco se vale das inovações vanguardistas, se pensarmos no tratamento dado à linguagem e à construção do poema em comparação a outras obras modernistas. Mas há pontos que tornam o poema um marco da poesia e da literatura brasileiras e que garantem a sua inclusão ao lado da obra de Guimarães Rosa:

1) como apontou Candido, essa geração super-regionalista fundiu as práticas de vanguarda com os temas regionais: poucas vezes o regionalismo tratou com tanta atenção e detalhamento a vida do homem nordestino, trabalhador, retirante, englobando aí os assuntos que mais lhe atormentam, como a morte e a incerteza do dia seguinte. É claro que outras gerações de autores regionalistas trataram dos hábitos do homem do campo, mas a intenção era observar o homem como um objeto da paisagem, algo pitoresco. Mesmo as obras de José de Alencar e Bernardo Guimarães, lidas hoje, não fogem desse paradigma;

2) *Morte e Vida Severina* retrata a vida do retirante como poucas obras fizeram, talvez as únicas que podem ser citadas são *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Mas elas possuem inúmeras diferenças com a obra cabralina e estavam preocupadas demais com os problemas sociais que apresentaram;

3) é verdade, porém, que *Morte e Vida Severina* tem um forte apelo social, mostrando o drama de um homem que não tem trabalho fixo e (pior) fica vagando pelo sertão em busca de uma tarefa que não aparece. Sem retratar especificamente o drama da seca, sabemos que ele está lá e que isso é determinante na vida das personagens;

4) Mas o grande desafio do retirante é o confronto que trava, ao longo do poema, com a morte. Ousando um pouco, ela pode ser encarada como uma personagem, adquirindo um tratamento mágico, já que acompanha Severino durante toda sua jornada e não lhe deixa esquecer sua condição e seu destino fatal.

São elementos que certamente influenciaram João Cabral na construção do texto. O poeta viveu o que Antonio Candido denominou de consciência dilacerada do atraso, localizada em torno da metade do século XX. De um lado, o Brasil cresce num ritmo vertiginoso, com fábricas e indústrias instalando-se por todo país, com as grandes cidades recebendo o título de metrópoles, com a urbanização, enfim, tomando conta de áreas campestres (o que desencadeou o êxodo rural). Mas de outro lado, temos ainda um Brasil arcaico, que não tem luz elétrica – e em muitos casos, nem sabe o que é isso –, uma região onde não existem leis e a ordem é mantida por facões e espingardas, um local cujo único futuro legado à sua gente é a certeza da morte em torno do quarenta anos, no máximo.

O dilaceramento da consciência de atraso em *Morte e Vida Severina* se dá de dentro para fora, enquanto em *Grande sertão, veredas* ele ocorre de fora para dentro. Explico-me: na obra de João Cabral, ocorre um choque do retirante com a cidade grande, quando ele percebe que nem ali conseguiria ter uma vida melhor, nem ali a morte deixava de atacar e a velhice conseguiria chegar. Já na obra de Guimarães Rosa, com Riobaldo contando as aventuras de sua vida a um interlocutor urbano, cujas reações só conseguimos perceber através da fala do narrador, o choque ocorre por parte desse homem da cidade com o relato do velho jagunço. As obras podem ser encaradas como complementares, já que os dois lados não acreditam no que estão conhecendo: de um lado, a cidade que não traz nenhuma garantia de quali-

dade de vida; de outro, o interior do Brasil que parece ter parado no tempo lá pela época de Cabral. O Pedro, não o João.

Notas

[1] A pesar de idealizado como um auto, *Morte e Vida Severina* tem sido encarado como um poema. Mais do que isso: há ali resquícios da épica, como comentado mais adiante.

Bibliografia:

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – A peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional / Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. *Entrevista com Antonio Candido*. Inédita. Porto Alegre: 2004.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. 4ª reimpressão da 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *Ensaios Insólitos*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

Resumo: o presente ensaio procura analisar o poema/auto *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, à luz da visão de Antonio Candido a respeito do regionalismo literário produzido no Brasil na metade do século XX.

Palavras-chave: Antonio Candido, João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina, regionalismo, super-regionalismo, Literatura e Subdesenvolvimento.

Abstract: the present essay intends to analyze João Cabral de Melo Netos's poem, *Morte e Vida Severina*, under Antonio Candido's perspective concerning the literary regionalism produced in Brazil during the half of the twentieth century.

Keywords: Antonio Candido, João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina, regionalism, super-regionalism, Literature and Underdevelopment.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

HISTÓRIA LITERÁRIA ENTRE ACUMULAÇÃO E RESÍDUO: O EIXO GRACILIANO-RULFO

Hermenegildo Bastos e Isabel Brunacci

Neste trabalho procuro discutir a dialética localismo/ universalismo tomando como base de investigação comparativa as obras de Juan Rulfo e Graciliano Ramos. A obra do primeiro é sempre considerada como paradigma de uma etapa da história do regionalismo literário latino-americano marcada pela universalização da região: o super-regionalismo (na expressão de Antonio Candido) ou narrativa transculturadora (na expressão de Ángel Rama). Trata-se aqui de estudar Rulfo e Graciliano à luz da crítica e da historiografia latino-americanas, basicamente Candido e Rama, como também Cornejo Polar e, ao mesmo tempo, de modo dialético, trata-se de repensar a crítica à luz da obra de Rulfo.

Certa complementaridade entre obra e crítica estará em foco aqui. A crítica literária latino-americana surgiu e se consolidou como uma resposta exigida pela própria literatura. Esta, antes que a crítica e a historiografia o assinalasse, já se fazia como apropriação e transformação das matrizes européias. Conceitos e noções como os de ambivalência (Antonio Candido), transculturação (Ángel Rama), heterogeneidade (Antonio Cornejo Polar) são formulações teóricas e críticas de fenômenos estético-literários já existentes. Contudo, à crítica não cabe apenas essa função secundária e ancilar. Ela pode vir a ser também a autoconsciência da obra, abrindo um diálogo com a obra através do qual esta se vê e se projeta na tradição de que faz parte. Nesse sentido, as noções de ambivalência, transculturação e heterogeneidade não são meros nomes para fatos pré-existentes. Produzem o seu conhecimento.

O espaço conceitual dentro do qual se formularam aquelas noções acima referidas é o do "comparatismo contrastivo", expressão usada por Ana Pizarro. (Cf. Pizarro, 1987). Por "comparativo contrastivo" entenda-se a concepção das literaturas latino-americanas, não como independentes das literaturas matrizes européias, mas como literaturas que, por força das matérias locais, em decorrência da assimilação mais ou menos compulsória da oralidade, reconfiguram ou mesmo subvertem os seus modelos europeus, projetando, a partir daí, a sua própria universalidade.

As leituras de Candido (1987) e Rama (1982) têm um fundamento comum: a percepção da literatura latino-americana como zona de conflito

entre o local e o universal. Nessa linha de entendimento, a obra de Rulfo, ao lado da de Guimarães Rosa e outros, são vistas como coroamento de um longo processo de depuração e amadurecimento, por intermédio do qual as culturas locais teriam chegado a marcar uma nova presença na literatura, não mais como o registro da incultura, em geral expresso pelo personagem iletrado, mas como produtora de sentido.

Segundo Ana Pizarro, o discurso literário latino-americano foi-se abrindo cada vez mais a um projeto democratizador da gênese do discurso: Roa Bastos, Arguedas ou Guimarães Rosa cederam o espaço do discurso erudito às formas lingüísticas, às estruturas míticas e em geral às estruturas de pensamento do imaginário social de seus países. (PIZARRO, 1994: 37).

Ainda que esteja de acordo em tese com essa concepção da evolução das literaturas latino-americanas, entendo que elas têm encontrado muitas vezes formulações enrijecidas e perdido, assim, o sentido dialético que está na origem mesma da idéia de "comparatismo contrastivo". A não ser assim, como devemos entender a seguinte afirmação da própria Ana Pizarro sobre a história literária latino-americana:

> En este sentido, la línea general de la discusión implica la concepción de una historia literaria no acumulativa de autores y obras, sino de una historia de los procesos a través de los cuales el imaginario de América ha plasmado, en términos de necesaria contradicción, el desgarramiento de su condición histórica. (PIZARRO, 1987: 20).

O ponto em que as leituras se aproximam ou se contrapõem está na ênfase com que se vê a passagem da etapa precedente do regionalismo para o super-regionalismo: superação ou transformação?

Se prevalece a idéia de superação, o entendimento é de que um passo à frente foi dado como uma conquista das culturas populares, no sentido de garantir espaço à oralidade e à voz popular. Isso teria sido possível graças à superação do horizonte do realismo, dos paradigmas racionalistas burgueses, de cujo universo se excluiriam, por ilógicas e míticas, as culturas orais. No novo universo, pelo contrário, o supra-racional e o mágico, definidores das culturas orais, seriam o espaço de afirmação da voz popular.

Se prevalece a idéia de transformação, o adensamento estético que se encontra nas obras desses escritores não representa ruptura com o horizonte realista, mas um novo estágio de uma história secular, de uma "longa duração".

A idéia de superação se fortalece na perspectiva dos chamados estudos pós-colonialistas, segundo a qual há nas temporalidades múltiplas ou heterogêneas aspectos vantajosos: a heterogeneidade deve suplementar uma base

a partir da qual os aspectos indesejados da modernização podem ser neutralizados. Contudo, pela forma como os defensores da perspectiva pós-colonialista concebem a condição colonial atual dos povos latino-americanos, nos parece que retornam àquela forma de consciência do atraso que Antonio Candido chamou de consciência amena. (CANDIDO, 1987).

É claro que essa nova forma de consciência amena do atraso contém elementos novos, mas isso, tudo indica, é um agravante. A consciência amena do atraso está presente na tentativa de questionamento dos assim chamados macroparadigmas utilizados para representar as sociedades coloniais e pós-coloniais, como consta do Manifesto Inaugural do Grupo latinoamericano de estudios subalternos. Para os membros do grupo, inspirado no grupo indiano de estudos subalternos, a historiografia marxista não se diferencia da historiografia colonialista a que pretendia se opor. A interpretação marxista é vista como parte da cultura ocidental, como tal traz em si os mesmos germes de dominação e opressão. As lutas pela libertação nos países da América Latina devem, então, se conduzir por outros paradigmas. (Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1998: 86)

Entretanto, segundo Aijaz Ahmad, "El subalternismo parece tender cada vez más hacia el exotismo, y lo premoderno reaparece en escena como una respuesta de la posmodernidad a las perplejidades de la modernidad". (AHMAD, 1999: 122) Ora, o que pode ser esta consciência da história latino-americana que retorna ao exótico como fonte de expressão e marca de identidade senão aquela mesma que Antonio Candido chamou de consciência amena do atraso?

Ao contrário desta, para a "consciência catastrófica do atraso" e para a "consciência dilacerada do atraso", a condição colonial se deve à maneira de como a América Latina se insere no mundo capitalista. Desqualificando a historiografia marxista, o Grupo latinoamericano de estudios subalternos retorna à idéia de "país jovem" e grandioso, com a idéia de pátria estreitamente vinculada à de natureza.

Contrapõe-se à consciência amena do atraso a visão da América Latina como parte da civilização ocidental e do sistema capitalista. A superação da condição colonial não pode se dar fora dessa história.

As obras de Juan Rulfo e Graciliano Ramos evidenciam o comprometimento daqueles aspectos aparentemente vantajosos: eles não existem isoladamente, não podem funcionar senão como elementos da contradição de que são partes integrantes.

Propomos aqui a comparação entre Rulfo e Graciliano, um pouco à contramão da tendência mais comum, pois, quando se trata de estabelecer

uma comparação entre Juan Rulfo e algum escritor brasileiro, o nome que imediatamente vem à mente é o de Guimarães Rosa. Sem querer opor-me a isso, procuramos com o esse trabalho desenhar um eixo histórico em que se encontram as obras de Rulfo e Graciliano.

O problema que aqui se coloca é um problema de poética histórica, ou seja, trata-se de uma investigação sobre os significados das mudanças literárias e sobre a possível correspondência entre essas mudanças e a vida social.

A visão de Ángel Rama sobre a evolução literária esteve, cremos, em alguns momentos, marcada pela grande expectativa (ligada à revolução cubana) de superação da nossa condição colonial, o que de uma certa forma imprimiu à sua visão historiográfica uma idéia de progresso. A esse respeito, é importante reler as respostas de Rama às perguntas de Beatriz Sarlo em uma entrevista que ela realizou para a revista *Punto de Vista* em 1980 e compará-las com as respostas dadas por Antonio Cornejo Polar na mesma entrevista.

Beatriz Sarlo lhes pergunta sobre o conceito de tradição, ao qual contrapõe o de ruptura. Fala então de "líneas de continuidad y sus correpondientes momentos de ruptura". Rama se vale então da noção de "tradición de rupturas" de Octávio Paz. Sempre que se fala de tradição, diz Rama, fala-se de *uma* tradição, o que implica sempre um recorte "en la conplejidad del proceso latinoamericano". No fundo, diz ele, trata-se da criação de linhagens que, via de regra, se põem em termos de dicotomia. Rama fala, então, da necessidade de se refazer uma visão da literatura que não gire apenas em torno de duas linhas de oposição, mas sim de uma multiplicidade. (SARLO, 1980: 11)

Para Rama, a idéia de tradição se converteu em uma mera repetição de modelos, o que termina por ser algo conservador, de reprodução cultural. Para ele, então, a ruptura é um momento indispensável, o que implica um corte com o antecedente e a elaboração de propostas a partir do circuito literário internacional: à medida que o circuito internacional funciona sobre um sistema de rupturas e novidades, o setor dos escritores e críticos é pressionado a agir da mesma forma. Aqui já vemos em funcionamento a idéia de transculturação: a distância entre os setores mais afinados com o circuito internacional e os setores mais apegados à tradição produz enormes obstáculos à integração cultural, no meio movem-se grupos que procuram resolver esta tensão, recuperando ou reanimando, por um lado, os valores tradicionais e, por outro, adotando o funcionamento cultural do circuito internacional. Esta é a resolução mais complicada, mas também extraordinariamente fecunda. Os escritores, acrescenta Rama, trabalham em uma concepção perspectivista, ou seja, uma visão de futuro "que constituye el punto focal

desde el cual se ordenan los demás elementos. Se produce entonces un desgarramiento de la mera acumulación cultural y de su formidable fuerza conservadora". (IDEM: 13).

Antonio Cornejo Polar, por sua vez, lamenta o recesso da reflexão histórica, o que atribui a uma exacerbação do conceito de ruptura. Para ele, a tradição não deve ser pensada como mera repetição, "sino como secuencia transformadora de un conjunto de valores que efectivamente subsisten". (IDEM: 12) Ele considera a noção de "tradición de rupturas" um mero jogo de palavras. Propõe que nos apropriemos do conceito de tradição para fazê-lo funcionar em um projeto cultural latino-americano. Esta apropriação é parte de um movimento mais amplo de apropriação de um conjunto de valores, de categorias e de textos que vêm sendo utilizados pelos setores dominantes e que, por isso, aparecem hoje desvalorizados frente às nossas perspectivas.

O tom da entrevista assume um sentido polêmico: por um lado, na perspectiva de Rama, a defesa da idéia de ruptura como forma de evitar a reprodução cultural; por outro, na perspectiva de Cornejo Polar, o combate a essa mesma idéia, vista como responsável pelo recesso da reflexão histórica. O movimento proposto por Cornejo Polar de apropriação da tradição pelos setores progressistas, entretanto, coincide com a proposta de Rama de reformulação das tensões e dos obstáculos criados pela distância entre os setores mais afinados com o circuito internacional e os setores mais conservadores. A idéia de Beatriz Sarlo, a das "líneas de continuidad y sus correspondientes momentos de ruptura", parece, então, ter se imposto.

Ora, esta idéia não é a de um progresso linear, mas sim a de uma evolução dialética. As linhas em que os escritores reconhecem seus antepassados, os recortes da tradição, são muito mais complexos do que a simples idéia de que o novo sepulta o antigo.

A perspectiva historiográfica que procuramos pôr em ação aqui é aquela segundo a qual a evolução literária se apresenta ao leitor sempre na sua contemporaneidade, isto é, na condição de que o passado se faz sempre presente outra vez e sempre como um conjunto de resíduos que insistem em se manter vivos e atuais e que podem ser reativados a qualquer momento graças a novos fatos do presente.

Nas interpretações de Rama e Candido as mudanças literárias estão diretamente vinculadas a uma nova consciência da dependência latino-americana. Para os dois críticos, a originalidade das literaturas latino-americanas está em não se submeter à imposição cultural, porque a atividade literária é uma forma de luta pela superação da dependência, literária e também política.

As características formais da nova narrativa são, nas palavras de Antonio Candido, um refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, o que faz com que os traços antes pitorescos se desencarnem e adquiram universalidade. (CANDIDO, 1987) Esta novelística está nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; de técnicas anti-naturalistas, como o monólogo interior, o ponto de vista simultâneo, o escorço, a elipse. Segundo Rama, o narrador transculturador "se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos". (RAMA, 1986: 42-3).

Outros críticos reformulam a noção de narrativa transculturadora. Martín Lienhard, por exemplo, conceitua como narrativa bicultural essa narrativa que cria a ilusão de "oralidad escrita" ou de "escritura oral". Ele ressalva que essa escrita não pode representar diretamente a voz das sociedades marginalizadas. Contudo, embora não seja a literatura dos setores marginalizados, é possível, afirma Lienhard, que a esteja preparando ou até mesmo antecipando. (LIENHARD, 1991: 128).

A dificuldade está, segundo pensamos, em identificar a antecipação ou, o que parece ser mais forte, a preparação. Haverá nas obras desses escritores, e em particular na de Rulfo, elementos formais que possam e devam ser tomados como tais? Assim, a questão que aqui colocamos é: a ficção de Rulfo, que representa um avanço no sentido da presença na literatura da voz popular, da oralidade, corresponde a algum avanço concreto na história social da América Latina? Em outras palavras: o avanço estético e literário conceituado na idéia de transculturação corresponde a algum avanço efetivo das classes populares na luta por sua independência? Ou poderia o avanço literário corresponder a um profundo retrocesso e se caracterizar como uma ausência de correspondência ou correspondência cruel posto que pelo avesso?

Para equacionar a questão, escolhemos aproximar a obra de Rulfo à de Graciliano Ramos, procurando entender se, em contraposição à ficção realista, a narrativa de Rulfo pode ser tomada como uma forma de antecipação de avanços históricos sociais efetivos, no sentido do fortalecimento da voz popular.

A obra de Graciliano Ramos, autor também presente nas páginas de crítica de Candido (1992) e Rama (1982), é tomada aqui como contraponto à de Rulfo.

Na obra de Graciliano Ramos, não nos encontramos em presença nem da estilização tradicional da oralidade, como acontece no chamado romance de 30 brasileiro, nem da assunção do personagem iletrado à condição de

narrador, como é o caso de Guimarães Rosa e Rulfo (embora se possa falar em algo semelhante a propósito de *São Bernardo*). Presenciamos outras resoluções técnicas que são, a nosso ver, tão complexas quanto.

Estamos, neste caso, diante de uma obra em que o silêncio do personagem contamina a linguagem do narrador. Os traços característicos de Graciliano Ramos, o laconismo e a rudeza de linguagem, não resultam de uma eleição estilística pura e simplesmente, mas de uma ocupação do espaço da literatura pelo iletrado. Como diz Antonio Candido, Graciliano, em *Vidas secas*, "trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente". (1992: 106) Sobre *Vidas secas*, Antonio Candido sublinha ademais a aparente neutralidade do narrador. (1999: 112).

Se estamos diante de um narrador que é o representante do personagem no romance, que é o seu porta-voz, temos que atentar para o que de intrigante se estabelece na relação entre ambos. Não encontramos a solução fácil tão comum no romance de 30 da atribuição do poder de voz ao marginalizado como se este carregasse panfletariamente uma bandeira de sua classe; tampouco nos deparamos com o personagem cujos laconismo e rudeza são tratados sob o prisma do exótico falar regional, marcado pelo uso de vocábulos específicos da região e pelos desvios da norma padrão. Esses são procedimentos claramente recusados por Graciliano Ramos, em sinal de que o narrador renuncia a sua prerrogativa de detentor exclusivo do poder sobre a narrativa, mas não pacificamente.

A análise desses procedimentos à luz das teorias da comunicação revela, ao longo de *Vidas secas*, o predomínio do discurso indireto livre. Estabelece-se desde o início da narrativa a idéia de que esse narrador-procurador é realmente a voz dos personagens, conforme assinalou Freixeiro (1978: 246), identificando um "estilo indireto livre mais ou menos interior, de acordo com a ausência ou presença de termos expressivos". Esse crítico, ao analisar o capítulo "Fabiano", identificou na estrutura discursiva do romance uma "unidade estilística circular: estilo direto, estilo indireto livre expressivo, estilo indireto livre puro e estilo direto, sendo que o primeiro e o último elementos dessa unidade são os mais escassos. A escassez do estilo direto prova a necessidade que tem o narrador de evitar a transposição para o romance da oralidade consentida, artifício comum nas obras de seus contemporâneos.

Interessa-nos ir além dessa constatação, a fim de identificar os momentos em que se dá na narrativa a contaminação do discurso do narrador pelo não-discurso do personagem, o que configura um processo pelo qual o po-

der desse narrador sobre a narrativa é abalado estruturalmente, sendo ele obrigado a ceder espaço discursivo à rudeza e ao laconismo do personagem.

É de fato necessário colocar em questão, como faz Antonio Candido, essa apenas aparente neutralidade do narrador de *Vidas secas*, que boa parte da crítica literária brasileira destacou como autêntica, quando da recepção da obra. Esta análise mostrou que essa neutralidade é uma ilusão e que existe um processo sutil de identificação do narrador com o personagem, entre os quais se estabelece a tensão da disputa pelo espaço discursivo.

O narrador de *S. Bernardo* é um homem de poucas letras, incapaz de levar a cabo o desejo da escritura. A verdade é que é uma forma de ficcionalização da oralidade. É um artifício de escritura que permite ao autor acercar-se da linguagem popular.

Como se pode ver, também Graciliano maneja a linguagem com o propósito de garantir um *locus* de enunciação à voz popular. Se assim é, ou ampliamos as datas do começo da transculturação ou nos dispomos a reconsiderar a validez do próprio conceito.

A nossa questão é, pois, reavaliar a dialética entre continuidade e descontinuidade. O que perguntamos é, na hipótese de o discurso da transculturação ser um avanço sem correspondente efetivo na história social, se não estará a crítica estabelecendo balizas temporais que podem funcionar como nova ideologia capaz de obscurecer o papel da literatura na América Latina.

Cabe à crítica literária latino-americana reabrir a questão e reconsiderar a tensão entre presença e ausência da oralidade como aquilo que de fato é: uma contradição própria do fenômeno literário em situação colonial: o texto literário como a escrita de uma contradição, ou melhor, como uma escrita contraditória. O texto, dizem Balibar e Macherey, é "...materialmente incompleto, chocante, incoherente, porque resulta de la eficacia conflictiva, contradictoria, de uno o varios procesos reales superpuestos que no quedan abolidos en él salvo de manera imaginaria". (1975: 33) Em nosso caso, os processos reais superpostos são a escrita e a oralidade enquanto práticas discursivas exercidas, de modo desigual e conflitivo, no interior das sociedades latino-americanas.

Se a literatura apresenta, como afirma Jameson, seguindo a Lévi-Strauss e a Balibar e Macherey, uma solução imaginária para contradições ideológicas irreconciliáveis, podemos considerar o ideal de "escribir como se habla" de Rulfo como a solução imaginária da confrontação das duas culturas, a escrita, das elites, e a oralidade, das classes populares. Resta saber se a litera-

tura de Rulfo é a escrita da reconciliação ou a escrita da impossibilidade de se reconciliar.

Cabe aqui ainda uma outra pergunta que não encontramos formulada nem em Macherey nem em Jameson: como solução imaginária de contradições reais, como se insere a obra literária no interior dessas mesmas contradições: oferecem algum significado novo a elas, ilumina-as à medida que as "soluciona" e, dessa maneira, impulsiona-as, ou atua como forma de atenuá-las e neutralizá-las?

As respostas de Rulfo e Graciliano ao processo de modernização imposto pelos países centrais são radicais. Cada etapa da modernização na América Latina vem agravar os problemas da etapa precedente. Foi-nos negado o lado positivo da modernidade: a democracia e o estado de direito, e nos foi imposto o lado perverso e inumano da exploração. Somos o lado oposto da modernidade, mas construímos através da literatura um ponto de vista que nos permite evidenciar a perversão da modernidade.

O fundamental é que a literatura não está fora da perversão que ela mesma denuncia. Disso resulta algo que é decisivo em Rulfo e Graciliano: a questão da literatura, o autoquestionamento literário, a literatura que entende a si mesma como parte do processo de modernização, como elemento do processo civilizatório. Como observam Candido (1987) e Rama (1985), a literatura esteve profundamente comprometida com os interesses dos colonizadores. A prática literária exercida nessas condições se dá, então, necessariamente como autoquestionamento.

A literatura é a questão aqui, mas a literatura enquanto prática cultural comprometida com os processos de modernização que Rulfo e Graciliano recusam e denunciam. A literatura não é inocente. É, na verdade, um elemento da ideologia dominante, ainda que possa se contrapor a ela. É em si mesmo um poder. Assim, o que temos em Graciliano e Rulfo é uma literatura contra a literatura.

Um dos aspectos desse questionamento se sobressai na forma que tomam as obras de Graciliano e Rulfo, em muitos casos, de relatório ou depoimento. No caso de Rulfo, via de regra trata-se de uma confissão de um crime.

Um relatório, depoimento ou confissão pressupõe a existência de um interlocutor capaz de recolher o que ouve e dar o encaminhamento julgado pertinente. Se o depoimento é oral, chega, entretanto, até nós em forma escrita. Devemos reconhecer aqui a presença da contradição entre oralidade e escrita, mas agora (radicalizando o Rama de *A cidade letrada*) convém ver

aí um conflito não só de cultura, mas também de classe: o detentor do poder de escrita, o membro da cidade letrada, agente do controle, é representante do poder de classe. Os conflitos de cultura, decorrentes da conquista, que identificam a cultura dominada com a oralidade e a dominante com a escrita, são subsumidos pelos conflitos de classe.

Em Rulfo (como em Guimarães Rosa, cada qual a sua maneira) a solução imaginária para o problema real que é a exclusão da imensa maioria dos povos latino-americanos dos processos de decisão sobre seus destinos alcança um grau de sofisticação único que poderíamos definir como a chegada ao poder, na estrutura narrativa, do iletrado. Isto ocorreu na literatura (nos anos 50 e 60 e na sua continuidade nos escritores do *boom* do romance hispano-americano) ao mesmo tempo em que esses mesmos povos sofreram os processos mais violentos de aniquilamento.

O conto "Meu tio, o iauratê" não só tematiza como também explora na própria estrutura narrativa este descompasso: o personagem iletrado ascende ao posto de narrador, vale dizer, de detentor do poder de voz, exatamente para narrar o seu assassinato e o de sua cultura. Lembre-se que este conto, embora escrito no final dos anos 50, foi publicado em 1961, num momento, portanto, de intensa mobilização no campo em torno da questão da reforma agrária, o que confere ao conto um caráter de profecia.

A magia que o personagem procura em vão pôr em prática (na sua tentativa de se transformar em jaguar e, assim, reagir ao intruso) está indisponível. A maestria do escritor está em se colocar na pele do personagem e ativar, a seu modo, um outro poder mágico, o da arte: o personagem e a sua cultura são destruídos pela modernização devastadora, mas continuarão vivos nessa outra forma de vida que é a literatura.

Esta é uma dialética poderosa, mas não deixa de evidenciar o seu lado perverso. A percepção dessa duplicidade nos obriga a voltar a Graciliano Ramos em busca de entender, digamos, o que nele se coloca como outra solução imaginária para o mesmo problema. Tirando o caso de Paulo Honório já comentado brevemente aqui, a obra que se nos afigura fundamental para essa discussão é *Vidas secas*.

O personagem impossibilitado de falar e, portanto, de ascender ao status de narrador contamina, como dissemos, o discurso do narrador culto. Também aí escritor e personagem se identificam, mas de maneira, digamos, negativa ou, em outros termos, se identificam para assinalar a impossibilidade. A impossibilidade é também do personagem de "Meu tio, o iauaretê", mas mas em *Vidas secas* é assumida como limitação da estrutura narrativa na sua

capacidade de apontar para uma solução real. Em outras palavras: a limitação não é um defeito literário, mas sim um recurso mimético que representa a limitação histórica real.

O que chamamos eixo Graciliano-Rulfo poderia ser tomado como uma das muitas linhagens a que se referem Rama e Cornejo Polar. Quanto dessa linhagem ou eixo aqui estudado permanece em sua versão mais radical, quanto se imobiliza nas teias da própria arte, eis uma questão a ser debatida.

Referências bibliográficas:

AHMAD, Aijaz. Teoría, política, subalternidad y poscolonialidad. Entrevista. In: Castro – Gómez, Santiago, Rivera, Oscar Guardiolar, Benavides, Carmen Millán de (Editores). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial.* Bogotá: CEJA: Instituto Pensar, 1999.

BALIBAR, Etienne y Macherey, Pierre. Sobre la literatura como forma ideológica. In: Althusser, Poulantzas, *et alli. Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal Editor, 1975.

BASTOS, Hermenegildo. Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. *Cerrados*, n. 15, ano 12, 2003.

________. Juan Rulfo y Graciliano Ramos: dos visiones trágicas de la historia latinoamericana. www.cebmexico.org.mx/revistaCEB/RulfoyGraciliano.doc

________. A história literária: de Candido, Rama e Cornejo Polar ao pós-colonial. Coletânea de Textos Críticos, Teóricos e Aplicados ao Ensino. Primeiro Encontro de Professores de Letras do Brasil Central. Universidade de Brasília, 2000.

________. Nosso tio, o João. Unb-revista., ano V, n. 10, 2004.

Candido, Antonio. *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

__________. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Editora Ática, 1987.

__________. Literatura, espelho da América. *Remate de Males*, número especial dedicado a Antonio Candido, 1999.

FREIXEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: Brayner, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1978, 2ª ed.

Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. Manifesto inaugural. In: Castro-Gómez, Santiago, Mendieta, Eduardo (Coordinadores). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate.* México: University of San Francisco, 1998.

LIENHARD, Martin. El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóaltl y Tláloc. In: Rulfo, 1996.

PIZARRO, Ana. *De ostras y canibales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana.* Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1994.

PIZARRO, Ana (coordinadora). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana.* México: el Colégio de México/ Universidad Simón Bolivar, 1984.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1982.

__________. *A cidade letrada.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo.* Rio de Janeiro: Record, 1978.

__________. *Vidas secas.* Rio de Janeiro: Record, 1986.

RULFO, Juan. *Toda la obra.* Edición crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALCCA XX/ UFRJ Editora, Colección Archivos, 1996.

SARLO, Beatriz. La literatura de América Latina. Unidad y conflicto. *Punto de vista,* n° 8, 1980.

Resumo: Neste trabalho, discutimos a dialética local/universal a partir das obras de Juan Rulfo e Graciliano Ramos. Repensamos a história da narrativa latino-americana numa perspectiva não evolucionista, em que o passado permanece atual em virtude de não terem sido solucionados os problemas (literários e sociais) do seu horizonte histórico. Procuramos com esse trabalho desenhar um eixo em que se encontram as obras de Rulfo e Graciliano. Trata-se de uma investigação sobre os significados das mudanças literárias e sobre a possível correspondência entre elas e a vida social.

Palavras-chave: Dialética local/universal; história da narrativa latino-americana; Juan Rulfo e Graciliano Ramos.

Abstract: In this work we discuss the dialectical relationship between the regional and universal aspects in the works of Juan Rulfo and Graciliano Ramos. We rethink the History of the Latin-American narrative in a non-evolutionist perspective in which the past still remains real because the problems (literary and social ones) have not been solved in its historical horizon. In this work, we intend to draw an axis where the works of Rulfo and Graciliano coincide. This is an inquiry on the meanings of the literary changes and on the possible correspondence between them and the social life.

Key-words: Local/ universal dialectic; History of the Latin-American narrative; Juan Rulfo and Graciliano Ramos.

Recebido para publicação em 28/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

SÓ O LITERÁRIO NÓ DA QUESTÃO (AMPLIDÃO E CONFINAMENTO EM *PEDRO PÁRAMO*)

Hermenegildo Bastos

Para quem lida com a literatura, com o imaginário, a questão que se coloca a cada página, a cada linha, é a sua historicidade inapelável. Isso, entretanto, se coloca de duas maneiras que podem ser, em alguns casos, antagônicas. A presença, numa narrativa da História é, ao mesmo tempo, a evidência da sua condição histórica e ânsia por dela se libertar. As narrativas evidenciam essas contradições, mesmo quando não é intenção do autor fazê-lo. Aqui também se define a dimensão política de uma obra. Entendo que o crítico, para estar à altura da obra que procura interpretar, deve rastrear os passos que se dão em torno deste ponto nodal. Cabe ao crítico fazer conexões, acompanhando o ritmo dessa duplicidade: a ânsia por se libertar da clausura do condicionamento histórico é também forma de evidenciar a historicidade, mas o antagonismo pode dar a ver mais do que se mostra à primeira vista. Em *Pedro Páramo*, Susana San Juan, que, segundo Rulfo, não é propriamente um personagem, [1] é o ponto em que a pertença e a ânsia se articulam.

Retomo aqui os estudos que venho desenvolvendo sobre representação na obra do escritor mexicano Juan Rulfo, [2] a partir agora de uma leitura dos fragmentos seis e sete de *Pedro Páramo*.

FRAGMENTO 6

"El água que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

– ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

– Nada, mamá.

– Si sigues alli va a salir una culebra y te va a morder.

– Sí, mamá.

"Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana." Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo."
"El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detras del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como se hubiera sido trazado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.
"Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío."
– Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.
– Sí, mamá. Ya voy.
"De ti me acordaba. Cuando tu estabas alli mirándome com tus ojos de aguamarina."
Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.
– ¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?
– Estoy pensando.
– Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además, debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar maíz?
– Ya voy, mamá. Ya voy.

FRAGMENTO 7
– Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.
– Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.
– Estaba en el otro patio.
– ¿Y qué estabas haciendo? Rezando?
– No, abuela, solamente estaba viendo llover.
La abuela lo miró con aquellos ojos medio gris, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno.
– Vete, pues, a limpiar el molino.
"A centenares de metros, encina de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras."
– Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto.
– Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero en fin, ya no tiene remedio.
– ¿Por qué no compramos otro? Éste ya de viejo ni servía.
– Dices bien. Aunque con los gastos que hicimos para enterrar a tu abuelo y los diezmos que le hemos pagado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. Sin embargo, haremos un sacrificio y compraremos otro. Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.
– Sí, abuela
– Y de paso, para que hagas el mandado completo, dile que nos empreste un cernidor y una podadera; con lo crecidas que están las matas ya mero se nos meten en las trasijaderas. Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no

> me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere. Dile a doña Inés que le pagaremos en las cosechas todo lo que le debemos.
> – Sí, abuela.
> Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores.
> Se dio una vuelta por la repisa del Sagrado Corazón y encontró veinticuatro centavos. Dejó los cuatro centavos y tomó el veinte.
> Antes de salir, su madre lo detuvo:
> – ¿Adónde vas?
> – Con doña Inés Villalpando por un molino nuevo. El que teníamos se quebró.
> – Dile que te dé un metro de tafeta negra, como ésta – y dio la muestra -. Que lo cargue en nuestra cuenta.
> – Muy bien, mamá.
> – A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero.
> Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso.
> "Ahora me sobrará dinero para lo que se ofrezca", pensó.
> – Pedro! – le gritaron –. Pedro!
> Pero el ya no oyó. Iba muy lejos." (RULFO, 2003: 74-76)".

O fragmento seis inicia com uma sugestão lírica: a chuva espessa cai no telhado da casa e nas árvores do campo sacudindo os galhos; quando a chuva se vai, o sol lança luz às pedras. Não há sugestão de algo malévolo, nem se apresenta qualquer situação de pena, dor, medo, nem se alude a qualquer situação problemática. O leitor vê que se trata de um lugar no campo onde há galinhas e minhocas. O lugar, onde cabem dois quintais ou pátios, é grande. Por enquanto não há personagens nem ações. Há sugestões, contudo. O mundo é a natureza, mas uma natureza já plena de significados humanos. A chuva, como sabe o leitor de Rulfo, é um símbolo constante da lógica vital. As galinhas se alimentam das minhocas, e isso indica o movimento inexorável da vida. O sol bebe a água da terra. O equilíbrio se refaz.

Em seguida, um diálogo vem quebrar o equilíbrio da paisagem, um diálogo entre um *muchacho* (que está num espaço confinado, o *excusado*) e sua *mamá*. O diálogo é curto, mas dura o tempo suficiente para que a mãe admoeste o menino e lhe mande sair de onde está. Agora há personagens e ações; além disso, há um conflito que gira em torno do lugar onde se encontra o menino. Aí não se deve permanecer muito tempo. O *excusado* é um espaço de confinamento. É também perigoso, pois nele há cobras que podem morder o menino. Ao contrário das galinhas que se alimentam das minhocas como num gesto natural e de equilíbrio cósmico, as cobras são o desequilíbrio, e se associam ao mundo humano e a este lugar especificamente.

O diálogo, por sua vez, é interrompido por um texto entre aspas com forte carga lírica e que traduz uma visão de *locus amoenus*. São recordações de Pedro Páramo e aparecem no texto como uma espécie de revanche do menino Pedro Páramo confinado.

O trecho entre aspas é uma interpolação no sentido conceituado por Boixo.[3] Pedro Páramo adulto, e já perto da sua morte, se recorda da sua infância ao lado de Susana San Juan. Ele aparentemente se dirige a ela. Na verdade, porém, o "tu" a quem se dirigiriam os enunciados é um tu fantasmal como tantos outros e em tantas outras ocasiões de *Pedro* Páramo. Outro dado que vale a pena reter é que as interpolações se sobrepõem à narrativa; assim, temos, além do narrador Pedro Páramo das interpolações, um narrador em terceira pessoa. O que lemos é, pois, uma narrativa comentada. Esse jogo de planos narrativos – narrativa em terceira pessoa, discurso direto e comentário à narrativa – funciona de maneira a estabelecer a ambigüidade, mas também, e paradoxalmente, de maneira a desqualificar as diversas vozes do mundo representado e concentrar a atenção na obra mesma, na sua produção.

Observei em outro ensaio (Bastos 2004) que essas interpolações se configuram como verdadeiros poemas árcades. Elas são marcas da presença excessivamente literária da tradição e se encaminham, assim, num sentido oposto ao ideal rulfiano de "escribir como se habla". No ensaio citado, assinalo esta que pode ser a grande contradição da obra de Rulfo: o choque (mais ou menos estilizado) entre a "ficcionalização da oralidade" e o confinamento do escritor numa tradição literária de que ele não pode escapar, embora se empenhe nisso.[4]

Essa contradição ganha proporções significativas. Os "poemas árcades" destoam do personagem que tem as recordações, afinal Pedro Páramo em nada lembra um personagem com veleidades literárias.[5] Essas interpolações (outro tipo de espaço confinado, embora projetem a amplidão do *locus amoenus*) são marcas do autor.

Ao mundo do autor, por contraposição ao mundo representado no texto, Bakhtin (1978) chama mundo representante. Esses dois mundos são rigorosamente separados, mas são indissociáveis um do outro. Encontram-se em ação recíproca constante, havendo entre eles trocas ininterruptas. Bakhtin chama essa ação de cronotopo criador em torno do qual se dá a troca entre obra e vida.

O autor (sua atividade), nós o encontramos fora de sua obra enquanto homem que vive sua existência biográfica, mas o encontramos também na obra, embora do lado de fora dos cronotopos representados. Segundo Bakhtin,

temos dois acontecimentos: aquele que nos é contado na obra e aquele da própria narração. Enquanto leitores, nós participamos deste último. Esses acontecimentos se desenvolvem em momentos e lugares diferentes. Ao mesmo tempo, porém, eles são inseparáveis e estão reunidos num único acontecimento que pode ser designado como a "a obra na sua plenitude acontecimental". (BAKHTIN, 1978: 395).

Há um tempo que representa e outro que é representado. Mas aqui, segundo Bakhtin, surge um problema: a partir de que ponto espaço-temporal o autor considera os acontecimentos que ele representa? Ele o faz a partir de sua época contemporânea inacabada, encontrando-se ele mesmo sob a tangente da atualidade da qual ele nos dá a imagem.

A contemporaneidade do autor compreende, antes de qualquer coisa, o domínio da literatura, não apenas a contemporânea no sentido restrito do termo, mas também a do passado que continua a viver e a se renovar no presente. A relação do autor com as diversas manifestações da literatura e da cultura tem um caráter dialógico. A percepção do mundo do autor, ele nos dá através de um personagem, do narrador ou do autor-substituto, ou ainda, diretamente sem intermediário.

Como encontramos Rulfo em *Pedro Páramo*? De várias maneiras, mas entre elas uma tem importância especial para este ensaio: na maneira como o autor se insere na obra acrescentando aos temas e problemas tratados pela obra o tema da escrita, a literatura como acontecimento e acontecimento vivido como problema em torno do qual gira o romance.

Os temas, símbolos e arquétipos da tradição ocidental como também da indígena, as técnicas requintadas da fragmentação, da ambigüidade do ponto de vista, da diluição de tempo e espaço, tudo isso é literatura, sim, mas é mais que literatura porque é o problema da literatura tomado e vivido como coisa mortal para o autor.

No ensaio anterior já citado, dizia que o autor se insere na obra, insere o seu próprio drama, a obra como acontecimento da sua própria vida. O problema de escrever. O ideal rulfiano de "escribir como se habla" está travado pela tradição literária. Que os "poemas árcades" surjam ligados ao espaço do confinamento, embora projetem a amplitude do *lócus amoenus*, isso parece ser significativo.

Tempos e espaços diferentes e até mesmo (ao menos à primeira vista) antagônicos. Dois cronotopos, o do sítio, que é o presente da história, e o das recordações, que é o presente da narrativa. Ao primeiro está ligado o

muchacho Pedro Páramo, ao segundo, o adulto Pedro Páramo. Assim considerados, porém, não deixam ver o que talvez seja o mais importante aí: a contraposição amplidão/ confinamento. A amplidão está no sítio (no presente da história), mas também nos trechos que chamei "poemas árcades" (no presente da narrativa); o confinamento, por sua vez, está no *excusado* (presente da história), mas também na limitação textual que sofrem as recordações, que são, portanto, interpolações ou inclusões, isto é, nos próprios "poemas árcades". Vendo assim, convém entender a contraposição como interna ao ato mesmo da escrita. Isso, entretanto, ainda não resolve tudo porque o ato da escrita não diz respeito a Pedro Páramo e sim ao autor.

2.

Há alguma coisa de cômico ou farsesco nesses fragmentos. O leitor perceberá o tom proposital disso. Ao leitor se impõe o trabalho de unificar uma disparidade. A cena do *excusado* se choca com o tom elevado dos trechos entre aspas que identificamos como sendo as recordações de Pedro Páramo centradas em Susana San Juan. A seguir o mundo dos personagens na sua faina diária conduz a atenção do leitor para o mundo não solene das coisas pobres e baixas. O propósito é o de chocar o leitor que não sabe inicialmente se se penaliza com o sofrimento do sujeito das recordações ou se acompanha o ritmo da narrativa em direção ao mundo baixo e vulgar.

O *excusado* (ou casinha, ou quartinho no Brasil) é um lugar reservado para necessidades fisiológicas. É aí que Pedro Páramo se isola, segundo ele para pensar e pensar em Susana San Juan. É um espaço de confinamento, um espaço fechado, reservado, não usado ordinariamente, recortado do espaço maior que é o sítio. Ao mesmo tempo, porém, o espaço do *escusado* permite ao *muchacho* Pedro Páramo que dê asas à sua imaginação e, dessa forma, vá além do espaço do sítio projetando-se num mundo sem limites. Nesse sentido, pode-se dizer que o sítio é também um lugar de confinamento e que, de modo paradoxal, é menor que o *excusado*. [6]

O presente da história é o da ação centrada na vida do sítio, na faina da sobrevivência, na exposição dos instrumentos de trabalho, na convivência de Pedro Páramo menino com sua avó e sua mãe, na visão da rota do comércio que leva o menino até a venda de Inés Villalpando. Mas tudo isso está no passado de quem narra. A voz que diz "Pensaba en ti, Susana." não é de Pedro Páramo menino, mas de Pedro Páramo adulto. Esse fala de outro tempo para o qual aquelas ações são passadas.

A lembrança do adulto é marcada pela dor e é com esse ponto de vista que as cenas do passado são narradas. Alguém, distante de si mesmo no tempo, rememora seu passado e o faz chegar até o leitor contaminado pela dor do presente. Este que narra – Pedro Páramo adulto – analisa a história e acentua alguns significados que provavelmente não se evidenciavam para o menino, sua mãe e os demais. A compreensão desses fatos se oferece ao leitor.

Oferece-se, então, ao leitor a duplicidade de dois cronotopos, [7] um de Pedro Páramo menino, outro de Pedro Páramo adulto. Bakhtin observa que nos limites de uma única obra podem-se observar inúmeros cronotopos. Na pluralidade, há, entretanto, um que recobre o todo, sendo este então predominante.

As inter-relações entre os diversos cronotopos têm um caráter dialógico. Esse diálogo, porém, não pode penetrar na imagem representada, nem em nenhum dos cronotopos. Ele entra nos mundos do autor e dos leitores, mundos que também são cronotopos.

3.

Nestes e em vários outros momentos de *Pedro Páramo* – na verdade, na obra de Rulfo como um todo -, a mescla de estilos alto e baixo é uma constante e uma determinante. A teoria da mescla de estilos (*Stilvermischung*), elaborada e trabalhada por Auerbach em suas obras (entre outras, Auerbach, 1971), funciona como um conceito de unidade da Literatura Ocidental. A Literatura Ocidental sintetiza o estilo elevado da tradição grega e a tradição hebraica do estilo baixo. O primeiro põe em cena personagens elevados na escala social; no segundo dominam os personagens das camadas baixas ou personagens postos em situações prosaicas ou cotidianas. Na Literatura Ocidental esses estilos se mesclam, mas sem anularem suas diferenças.

Há de se perguntar como se pode falar de Literatura Ocidental a propósito de textos como esses de Juan Rulfo em que entram elementos não ocidentais como a tradição indígena e onde a tradição ocidental é apropriada de modo, pode-se dizer, em princípio desvantajoso.

Na perspectiva crítica aberta por Antonio Candido e que teve continuidade em Angel Rama, Antonio Cornejo Polar, Roberto Schwarz e outros, a literatura brasileira e a latino-americana em geral se define em termos do choque entre modelo estrangeiro e matéria local.

A reunião do estilo elevado das recordações de Pedro Páramo adulto com o estilo baixo próprio ao ambiente e aos personagens populares tem uma qualidade peculiar na literatura latino-americana. O estilo das recorda-

ções não é somente elevado, é precioso, passadista e até mesmo kitsch.[8] Tem traços de arcadismo, na sua referência à natureza edênica. Ora, a natureza do espaço do sítio é tudo menos edênica. Aí o leitor depara com a escassez e a necessidade. Deve-se trabalhar para sobreviver. E trabalhar em condições pesadas e lastimáveis.

O estilo elevado tem algo de forçado e alheio. É como uma tradição postiça que, entretanto, não pode ser descartada. Para um escritor como Rulfo, cujo lema era "escribir como se habla", cujo ideal era aproximar-se o máximo da oralidade, não deixa de ser uma contradição significativa. Essa oralidade é próxima de personagens em situações corriqueiras e banais ou mesmo chulas (como em "Anacleto Morones", por exemplo) ou de personagens cujas situações trágicas são emolduradas por um contexto vulgar e baixo (como em "Talpa", por exemplo).

Se os estilos se mesclam sem anular suas diferenças, quer-me parecer que nos fragmentos estudados o estilo baixo, num primeiro momento, assimila o elevado e o explica. Em seguida, bem observadas, as situações vulgares e corriqueiras não se explicam apenas como coisas pontuais e totalmente imanentes, ainda que puxem e arrastem o significado do texto para baixo e para a imanência mais declarada. Vejamos como isso se dá na continuação do fragmento sete.

No fragmento sete, enfim o *muchacho* sai do *excusado* e se oferece a sua avó para "desgranar maiz". A avó lhe responde que este trabalho já está feito. Ralha com ele que se defende dizendo que estava vendo chover, com o que volta a referência à natureza e o lirismo recobra sua força. Reforçando a necessidade de que o *muchacho* se ocupe em algo, a avó lhe manda limpar o moinho. Outra vez o texto lírico, entre aspas, interrompe o diálogo: a voz lírica diz que Susana San Juan está acima de todas as nuvens, na imensidade de Deus, lá aonde não chegam as palavras. O tom e, mais do que o tom, a evocação é árcade-romântica: a amada confunde-se com a natureza, é a linguagem além das palavras, e a natureza é divina. A voz lírica é prisioneira da dimensão terrestre e não pode alcançar a amada. Antes, quando eram jovens e estavam juntos se identificavam com esse universo, faziam parte dele em condição semelhante aos seres naturais.

Entretanto, no espaço do sítio se desenvolve uma outra história. O *muchacho* não pode limpar o moinho porque este tem uma peça quebrada. A avó lhe diz que vá à venda de Inés Villalpando comprar a peça quebrada. Como pagar? Que ele diga à Dona Inés Villalpando que a peça será paga com a colheita. O *muchacho* encontra a mãe que lhe pede que compre outras

coisas. Diz-lhe que pegue dinheiro no vaso que está no corredor. Ele encontra um *peso* e pensa que agora lhe sobrará dinheiro para o que for necessário. Vai saindo quando alguém lhe chama Pedro, Pedro, mas ele já ia muito longe, não podia ouvir.

A avó se lamenta que o sítio onde agora moram é pequeno, que já não é aquele onde moravam e onde havia grandes currais. A avó faz referência ao pouco dinheiro, às despesas feitas com a morte do avô e ao erro deste em mudar-se do espaço mais amplo para a casa atual.

O estilo elevado das recordações de Pedro Páramo aponta para um espaço que está além do humano: "...donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras." (p. 75) Este espaço infinito se contrapõe ao espaço do *excusado*, o do confinamento. Contrapõe-se, mas ao mesmo tempo se projeta a partir dele, porque é lá que Pedro Páramo menino pensa em Susana San Juan. Esta é ao mesmo tempo a amplidão e o confinamento.

A leitura nos leva a formular uma pergunta com duas entradas. Primeira: qual a relação entre o espaço dos "poemas árcades" e a casa que a *abuela* lamenta ter deixado? Segunda: que sentido tem a contraposição entre o sonho de Susana San Juan (que é o mesmo dos "poemas árcades") e o mundo mercantil para onde o menino Pedro Páramo decididamente caminha abrindo uma rota de transição entre o feudalismo e o capitalismo?

Aquilo de que se lamenta a *abuela* não é somente a perda da casa mais espaçosa onde havia currais, mas também o fim de uma época. A transição para outra época causa-lhe e a todos inúmeros transtornos. O sonho de Susana San Juan se configura como um poema árcade, isto é, ele é um sonho literário, literariamente elaborado, vivido e sofrido. A época que se vai tem existência literária. O sonho é literário, confinado pelas aspas, seccionado do fluxo da narrativa.

O mundo representado de Comala é uma unidade. As relações mercantilizadas entre os personagens, de parentesco e de trabalho, pessoais e familiares, o meio ambiente, os meios de produção, a estrutura de poder baseada na posse da terra, a ação de engano e embuste da igreja, as ilusões e os desejos, tudo isso que nos chega através das vozes e dos murmúrios gravados nas pedras, nas paredes, nos quartos e nas ruas, tudo isso compõe a unidade de uma formação social. Mas é uma unidade desconjuntada. Sem deixar de ser uma unidade, contém no seu interior o desencontro próprio de um momento de transição para o capitalismo. Infra-estrutura e superestrutura estão em desacordo. Há alguma coisa em mutação. A história caminha,

mas caminha pelo lado mal, como disse Marx. O símbolo dessa mutação é Susana San Juan.

A literatura faz parte desse mundo da escassez e da necessidade evidenciado pelos personagens na sua luta pela sobrevivência. As relações são já as do mundo mercantilizado, regidas pelo dinheiro. Susana San Juan não está fora disso. Pelo contrário: é um lugar onde essas relações se formulam de maneira ao mesmo tempo lírica e cruel. À sua maneira é o literário nó da questão não literária.

Notas

[1] Reproduzo a seguir parte da entrevista que Rulfo concedeu aos estudantes da Universidad Central de Venezuela em 13 de março de 1974:

Pregunta: ¿Podría hablarnos un poco de Susana San Juan? J. R.: Eso no es un personaje… Pregunta: ¿No es un personaje? J. R.: Digo que nos es un personaje que pueda yo ahora ubicar... Me dicen que hable de Susana San Juan, que le interesa que hable de ella… Pues, ya se murió Susana San Juan!... En esa novela hay muchos nombres que son símbolos; simbolizan ciertas cosas, ¿no? Susana San Juan simboliza el ideal que tiene todo hombre de esa mujer que piensa encontrar alguna vez en su vida." (RULFO, 1996: 454) Susana San Juan permanece isolada depois de morta porque foi enterrada a mando de Pedro Páramo em um mausoléu a prova de ruídos.

[2] Bastos (2003, 2004).

[3] Interpolação, segundo Boixo, é a inclusão dos pensamentos e recordações de determinados personagens, sua presença pode ser identificada pelo leitor como séries de unidade narrativa. Como unidade de discurso completo, embora cortado e colocado em diferentes lugares da narração, se diferencia da mera presença do pensamento ou recordação do personagem. Boixo distingue três séries de interpolação. A que aqui nos interessa se centra nas recordações de Susana San Juan que tem Pedro Páramo adulto. Aí as interpolações parecem anotações à narração básica, como se fossem comentários que Pedro Páramo vai fazendo, de forma superposta, ao que se vai narrando, como se fosse um leitor que se recordasse no momento da leitura de diversas situações que se iniciam com episódios de sua infância. Boixo diz ainda que essas recordações são "pensadas" já nos momentos da morte de Pedro Páramo. (BOIXO, 2003: 25).

[4] Sobre isso ver, entre outros: Perus (1997).

[5] Curiosamente, nesse sentido (e em alguns outros) Pedro Páramo é um personagem ao mesmo tempo muito semelhante e muito diferente do Paulo Honório de *S. Bernardo*. Semelhantes porque ambos parecem ser inverossímeis: são dois homens rudes, sem literatura. Diferentes porque, enquanto Graciliano Ramos se vale de Paulo Honório para criar uma obra marcada pela oralidade e distante da tradição beletrista, Juan Rulfo vale-se das interpolações dos *recuerdos* de Pedro Páramo para dar vazão ao ímpeto lírico. (Por esse aspecto Rulfo se aproxima mais de Guimarães Rosa e os dois se distanciam significativamente de Graciliano Ramos).

[6] No dicionário de María Moliner há dois registros diferentes: escusado, com o sentido de retrete, privada; excusado, como o particípio de excusar. Em *Toda la obra* (1996), está escusado; na edição da Planeta (2000) está excusado. Em Boixo, está excusado. Nas "anotaciones a los fragmentos", Boixo observa que, embora no dicionário da Real Academia Espanhola só figure escusado com o sentido de

retrete, privada, "otros diccionarios sí incluyen la variante que ofrece Rulfo. En realidad, es la forma habitual de escritura y pronunciación en México, donde este término, a diferencia de en España, por ejemplo, es el que se utiliza normalmente". (BOIXO, *op. cit.*: 193). Na tradução brasileira de Eric Nepomuceno (2004) está 'banheiro'.

[7] Segundo Bakhtin (1978: 390 e ss.), o cronotopo como unidade do espaço-tempo, é o centro da concretização figurativa e princípio organizador dos fenômenos artísticos.

[8] Sobre isso ver Bastos (2004).

Bibliografia:

AUERBACH, Erich. *Mimesis, A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: EDUSP, 1971.

BAKHTINE, Mikhaïl. Formes du temps et du cronotope. In: *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard, 1978.

BASTOS, Hermenegildo. Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. In: *Cerrados*, n. 15, ano 12, 2003.

BASTOS, Hermenegildo. "Tu sabes cómo hablan raro allá arriba, pero se les entiende". Mentira y método en las voces de Susana San Juan. In: *Reliquias de la casa nueva. (La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*). No prelo.

BOIXO, José Carlos González Boixo. Introducción a Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, edição citada.

PERUS, Françoise. En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas). Poligrafías*, 2, 1997.

RULFO, Juan. Juan Rulfo examina su narrativa. In: *Toda la obra*. Edición crítica. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Ediciones Cátedra, 17ª ed., 2003.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

LA LITERATURA MEXICANA COMO SISTEMA.

Jorge Ruedas de la Serna

Hace muy poco tiempo murió Leopoldo Zea, uno de nuestros filósofos que más contribuyeron para pensar América Latina como sujeto de la historia y ya no más como objeto. En su libro *Latinoamérica Tercer Mundo* escribió:

> Lo importante será la actitud alerta y consciente de estos pueblos para aprovechar las fisuras, debilidades y contradicciones del sistema dominante. Pero también no aflojar en el empeño, llevar el mismo hasta sus últimas consecuencias, acelerando así las posibilidades del ineludible cambio.[1]

Quiero subrayar tres aspectos fundamentales de esta cita. El primero, el concepto de "sistema dominante"; el segundo, el de "ineludible cambio", tercero, el de aprovechar las "debilidades y contradicciones del sistema" para acelerar el cambio y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Los dos primeros aspectos comprenden el concepto de sistema como lo ve también Fernando Novais, como una realidad superestructural constituida por factores económicos, políticos, sociales y culturales, es decir como un proceso ajeno a la sanción de un individuo, un grupo o un sector de la sociedad, realidad que habrá de cambiar ineludiblemente.[2] La segunda cuestión atiende a la praxis individual, de un grupo o de un sector de la sociedad interesado en el cambio.

Esta perspectiva permite adoptar otro ángulo para dimensionar el concepto de "sistema" que adoptó Antonio Candido como eje estructurador de *A formação da literatura brasileira.* No es, en rigor, que la idea de "sistema" represente para él un valor por sí mismo, o que el sistema sea bueno o malo, o que sea una forma de postular un orden lineal, progresivo y excluyente de la historia literaria. Reiteradamente Antonio Candido explicó que no está adoptando una perspectiva estética, sino específicamente una perspectiva histórica, y, además, que no la postula como la única forma posible de escribir la historia de la literatura.

El mayor mérito crítico de Antonio Candido fue el haber establecido un distanciamiento del objeto para estudiarlo en el marco de sus relaciones con los diversos factores sociales que contribuyen a su producción, sin renunciar a su propia especificidad. En un libro precursor que mantiene hoy en día toda su vigencia, *Literatura y sociedad*, Antonio Candido escribió:

> Se encararmos os fatôres presentes em bloco na la estrutura social, nos valores e nas técnicas de comunicação, veremos logo a necessidade de particularizar o seu campo de atuação. Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística – autor, obra, público – e vejamos sucessivamente como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valôres propostos; como se configuram los públicos. Tudo isso interessa na medida em que esclarecer a produção artística, e embora nos ocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade—>arte), faremos as referências necessarias para que se perceba a importância do outro (arte—sociedade). Comn efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; la criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.[3]

En ese libro se hallan los elementos constitutivos del sistema literario como proceso de la comunicación social, anticipándose a la moderna teoría de la recepción. Pero, por otro lado, el libro es también un ensayo epistemológico que debe ser valorado en este tiempo que se caracteriza por la pérdida de brújula de los estudios literarios. Candido separa con claridad el objeto de la sociología de la literatura del de la crítica literaria: explica con ejemplos clarísimos en que ocasiones la crítica debe servirse ineludiblemente de la sociología de la literatura y en qué ocasiones ésta puede ser dispensada, para entender el sentido profundo de una obra.

En un resumen ejemplar de la historia literaria del Brasil, que llamó modestamente "Resumen para principiantes", Antonio Candido hace ver en el período anterior a la formación del sistema, en el barroco, el engarzamiento de la producción literaria local con el código literario metropolitano.4 No se puede hablar entonces de un sistema de la literatura brasileña, aún inexistente, sino del sistema general de la literatura portuguesa. Lo mismo en Lisboa, que en las colonias portuguesas de África o en Basil. El sistema literario era uno y los escritores eran conscientes de su integración al mismo. De modo tal que las notas de la realidad local quedan subsumidas o veladas por el código general. Aun cuando estas notas aparezcan como exaltación hiperbólica en las obras que describían al Brasil como un paraíso, generando esa línea de celebración que, dice Candido, durante casi tres siglos sirvió de compensación al atraso y primitivismo reinantes. O bien, como objeto de crítica y de sátira, en los versos del poeta barroco del siglo XVII Gregorio de Matos.

La literatura celebratoria de la naturaleza brasileña, denominada "ufanista", domina todo ese primer período, desde los *Diálogos da Grandeza do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão (1618), la *Opulência do Brasil*, de

André João Antonil (1711), hasta la *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita (1730) y la *Cidade da Ilha de Itaparica*, de Fr. Manuel de Stª Mª Itaparica (1769?), entre muchas otras manifestaciones literarias que celebran los prodigios de esa naturaleza providencial.

Apoteósis de la naturaleza que poco tenía que ver con el mundo real de la colonia, con el mundo humano que era desterrado de esa fecunda matriz generativa de una nueva raza europea. El colono, formado en Portugal, volvía al Brasil reclamando su derecho de igualdad con el peninsular. Esta tierra obraba el milagro, pensaban aquellos escritores, incluso de hacerlo mejor. Desde el siglo XVI se va configurando, cada vez con mayor claridad, el tópico de la relación entre la belleza y la riqueza de la tierra de América y la fecundidad y agudeza de ingenio de los aquí nacidos, contra la tesis, muy divulgada en el siglo XVII, especialmente en España, de que la raza europea degeneraba en América por el contagio maléfico de climas húmedos y tibios, haciendo a los hombres perezosos, desleales e incapaces. ¿Cómo era posible que, compartiendo la misma raza, la misma sangre y la misma religión, los americanos se hubiesen vuelto así tan incapaces, por el hecho, casi fortuito, de nacer en estas tierras? "En una palabra – responde Antonello Gerbi – la distinción no era ni étnica, ni económica, ni social, era geográfica. Se fundaba en un *jus soli* negativo, que prevalecía sobre el *jus sanguinis*. Quien había nacido en las Indias, sólo por esa circunstancia se veía opuesto y subordinado a sus compatriotas, con los cuales tenía todo los demás en común: el color de piel, la religión, la historia, la lengua.[5]

Abogar por la benignidad, la belleza y la riqueza de la tierra era una forma necesaria para reivindicar la propia naturaleza de los europeos nacidos en América. Así se ve todavía en un bahiano que linda ya con la ilustración, pero que en estilo todavía barroco retrata la metamorfosis que ha obrado la tierra brasileña. Se trata de un hombre con sentimiento de pertenencia a un mundo que se sabe marginalizado, Sebastião da Rocha Pita, miembro de la Academia, significativamente, llamada de los "Esquecidos":

> Outra é a metamorfose das flores, senão na substância, nos acidentes, rosa maior que a de Alexandria, que trajando na manhã de branco, se vai coroando e dispondo ao meio-dia para vestir púrpura de tarde, nascendo neve, e acabando nácar é produzida de uma árvore pequena de grande copa e folhas largas. Outras há, que se chamam flores de S. João por começarem um mês antes do seu dia, das quais se matizam as suas capelas; nascem de uma árvore de mediana estatura e copa, cujos ramos rematam em tal profusão de gemadas flores, que parecem cachos de ouro em folhagens de esmeralda da própria cor dourada outras rosas pequenas, que parecem maravilhas, de inumeráveis e crespas folhas.[6]

En ese mundo ciertamente idílico no cabe la muchedumbre de "índios selvagens, negros escravos, hereges malditos, colonos ambiciosos" que merodean por sus arrabales; se trata de una humanidad o semi-humanidad inconstituida, fluida, amenazante, como la de todos aquellos "portentos, ostentos, monstruos y prodigios", que se hallan a las afueras del paraíso y que, según San Isidoro de Sevilla (*Etimologías,* Lib. XI), "anuncian, manifiestan, muestran y predicen", con horror, para servir a la salvación.[7] Escribe, con razón, la profesora portuguesa Sara Augusto:

> Empenhados em descrever o espaço que os envolve, superior na sua fertilidade e beleza, estes escritores esqueceram-se, nos seus textos, do homem que o habita. Assim, a literatura ufanista dá uma visão incompleta da realidade brasileira: de um lado, a mitificação da natureza; do outro lado, a mais completa ausência do elemento humano.[8]

Y cuando esta presencia aparece, como señala la misma estudiosa, la referencia es siempre negativa: "toda uma paisagem humana, constituindo o mesmo objecto da abordagem de duas atitudes substancialmente diferentes: a crítica pela sátira, corrosiva e destruidora, e a crítica pelo moralismo, que emenda e ensina os verdadeiros princípios." La sátira de Gregorio de Matos es paradigmática en este sentido:

> As fraquezas humanas tomadas como objecto da sátira barroca assumem quase sempre em Gregório a particularidade étnica. Em consonância com o ponto de vista europeu, o poeta reduplica o mito da superioridade do branco, desprezando o índio, o negro e o mulato (que, para ele, é todo e qualquer mestiço). A imagem do indígena, do negro e dos mulatos e mamelucos aparecerá sempre degradada." [9]

"Portanto — escribe Antonio Candido —, o que aqui predominou e deu a tônica foi uma literatura de senhores, que transpôs o requinte da literatura metropolitana e não sempre foi capaz de sentir a complexidade da sociedade nova."[10] Sin embargo, para el mismo crítico, la contradicción entre esa cultura refinada, impuesta, y una sociedad heterogénea y resistente dio como resultado un doble movimiento de formación: "De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em 'temas', diferentes dos que nutriam a literatura da Metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar de maneira por vezes diferentes as 'formas', adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local".[11]

Por tanto se produce ya en ese período, como respuesta, la transfiguración de la realidad brasileña que obligó también a la transformación de la lengua dominante, en el sentido en que Ángel Rama llamó este proceso de

"transculturación", es decir que no es impune la imposición de la cultura metropolitana, sino que la cultura dominada transforma aquélla a fin de adaptarla a su realidad y luego la devuelve a la cultura dominante obligándola también a abrirse.

Podría verse aquí, de modo embrionario aún, las manifestaciones de un sentimiento de afirmación que irá creciendo lentamente hasta convertirse, en el siglo XIX, en proclama de ruptura cultural y política con la Metrópoli. En este primer periodo, sin embargo, la literatura obedece al impulso dominante de sintonía con la impronta metropolitana. Era la literatura que tenía como destinatario al portugués culto, se encontrase en Lisboa, en Brasil o en Mozambique. Y esta literatura tenía como función refrendar el código de la lengua impuesta por los colonizadores y, al mismo tiempo, la catequización ideológica.

Partiendo de la explicación histórica y política de la relación de dominación colonial, se comprende también el discurso literario en su dimensión diacrónica y dinámica, de modo que en la medida en que se modifica la estructura de la sociedad, con nuevas formas de producción local, ascendencia de una nueva clase integrada por comerciantes, burócratas, profesionistas liberales, como abogados, médicos, artesanos, y una nueva capa de intelectuales o letrados y humanistas, religiosos y laicos, con sus intereses arraigados en el nuevo mundo, el discurso literario cambiará, dislocando gradualmente su destinatario de la metrópoli a la colonia, posibilitando la aparición de grupos emergentes de escritores y de lectores locales que se identifican entre ellos por una serie de valores simbólicos (temas, lenguaje, aspiraciones) inaugurando una tradición, y que es a lo que Antonio Candido llama de "configuración del sistema literario".

A partir de ese momento, la literatura entrará en una nueva fase, al impulso de un movimiento centrípeta, que establecerá como criterios de valor los temas y asuntos locales, por encima del artificio de la forma, imponiéndose a partir de entonces un movimiento pendular por períodos entre los particularismos y los universalismos, o una oscilación entre localismo y cosmopolitismo, propia de la literatura de los países colonizados, según la tesis Antonio Candido.

II. México

Sin la pretensión de profundizar por ahora en el tema, no es del todo descabellado comparar, desde la misma perspectiva histórica, el caso de Mé-

xico con el del Brasil. ¿A partir de cuándo es que podría hablarse de la formación de un sistema literario mexicano? No hay duda de que los tiempos y las realidades políticas, sociales y culturales son diferentes. Una diferencia que parte de dos tipos distintos de colonización, como lo vio certeramente el historiador Sergio Buarque de Holanda en su libro *Raíces del Brasil*.[12]

Si, como escribe Antonio Candido, en la década de 1760 la capital del Brasil es transferida de Bahía para Río de Janeiro, puerto de entrada de la región de las minas, y el Gobernador General se convierte en virrey, en la Nueva España, en cambio, el primer virrey de México, Antonio de Mendoza, fue nombrado por el rey Carlos V el 17 de abril de 1535, y tomó posesión del cargo el 14 de noviembre de ese mismo año. Existe así un desfase de más de dos siglos, en los cuales la Nueva España se consolidó como un gran centro político y cultural. Esto podría explicar el destiempo entre coincidencias notables de ambos procesos de formación. Si el texto ufanista, transcrito arriba, del bahiano Sebastião da Rocha Pita, dataría de 1730, un texto admirablemente semejante, del criollo Baltasar Dorantes de Carranza, de 1604, invocaba en favor de su clase la misma metamorfosis de la naturaleza en América:

> Si los prados de Pesto vierten flores, azahares, junquillos y violetas, claveles con açucenas, y si Alejandría rosas brótanos, amaranthos, cipreses, naranjos, abites, palmas y texas, olmo, laureles y sauces, álamos, los prados de México, pregunto: ¿qué vierten? ¿qué ciudad hay en el mundo que tenga más lindas y graciosas entradas y salidas, ni más llenas de hermosos campos y campiñas odoríferas, llenas de todas estas flores, y claveles, y árboles, y fescura entre mucho agua y espadañas, haciendo un mormurio risueño de grande alegría y maravilla de las aves y pájaros que acompañan las flores y claveles, y muchos que se sustentan de su color y çumo, habitando y entretexiéndose entre la juncia y espadañas, posando los altos y derechos cipreses y laureles?[13]

Ufanismo, que de la misma forma, fue propicio al barroco y que habría de prolongarse a la literatura neoclásica y a la romántica, y aún después. También aquí ese ufanismo habría de actuar, como lo vio el historiador Daniel Cosío Villegas, como una forma de compensar nuestras grandes carencias y nuestras grandes desigualdades.

Mientras aquella bella y "triste Bahía" —que cantaba satíricamente Gregorio de Matos—, era una especie de ínsula en un inmenso mar verde ignoto, como escribe Antonio Candido, refiriéndose a los escritores brasileños del siglo XVII:

> Isolados, separados por centenas e milhares de quilômetros uns dos outros, esses escritores dispersos pelos raros núcleos de povoamento podem ser comparados a vagalumes numa noite densa,[14]

en México, o mejor dicho en la Nueva España, en cambio, el siglo XVII fue una constelación de escritores en el centro, que proyectaban sus luces al resto del territorio, donde igualmente pocas luminarias alumbraban, anunciando desde entonces el centralismo político y cultural que ha caracterizado la historia de México. Aún así podría decirse que, desde sus inicios, el virreinato de la Nueva España conformó un mundo cultural denso y complejo, del que se puede decir que tuvo tempranamente una intensa vida literaria, de la que el período barroco fue su mayor expresión. Baste recordar el famoso *Triunfo Parténico*, recopilado y editado por Carlos de Sigüenza y Góngora, como muestra de esa ya consolidada vida literaria, no sólo por los numerosos poetas que ahí se manifestaron sino también por el discernimiento crítico que sustentó el certamen y que premió, entre otros poetas, a Sor Juana Inés de la Cruz.

A todo esto se suma otra diferencia fundamental, mientras que la imprenta en Brasil sólo se introduce en el siglo XIX, en la Nueva España existe desde el siglo XVI.

Si hemos de considerar los factores que, desde la perspectiva de Antonio Candido, conforman el sistema literario: un grupo de autores y un grupo de lectores identificados por un lenguaje común, transmisor de valores simbólicos y de aspiraciones comunes entre ambos, podemos decir que en la Nueva España ya desde el barroco se conformó un sistema literario, que propiamente podríamos denominar de "sistema literario del virreinato", en el que no se trata ya de manifestaciones aisladas, como pudo haber sido todavía en el siglo XVI, sino de un sistema literario perfectamente formado y articulado.

Ese sistema literario se plasma ya en la *Bibliotheca mexicana* (1755) del jesuita Juan José de Eguiara y Eguren (1696-1763), que constituye precisamente una defensa de la producción literaria de la Nueva España. En respuesta al juicio negativo que sobre esta colonia había hecho el Dean Martí de Alicante. Eguiara se propuso dar a conocer a los europeos la riqueza de la cultura mexicana, y para ello buscó material en las quince librerías que existían en la Nueva España y en los conventos y colegios de todas las órdenes religiosas, tanto de la Ciudad de México, como de Puebla, Guatemala, Caracas y La Habana.

Además de un creciente sentimiento nativista lo que se puede ver aquí es un orgullo por la producción intelectual, como conciencia de civilización.

Ese sistema literario, perfectamente consolidado, no puede, desde el punto de vista histórico, denominarse justamente aún de "sistema literario

mexicano", que habrá de constituirse sólo con la Independencia, sino de "sistema literario virreinal". Se articula en la égida de la relación colonial, por ello mantiene profundas vinculaciones de interdependencia con la metrópoli y, además, con los otros virreinatos. La obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz se publica por vez primera en Madrid, por la directa intervención de la virreina Condesa de Paredes. Gracias a ello es admirada en el Perú y en Colombia. Mantiene correspondencia con poetas de la metrópoli y estos dos virreinatos. Su fama trasciende incluso a Portugal. Su creación poética y hasta su sobrevivencia dependió siempre del favor de los virreyes. Carlos de Sigüenza y Góngora tiene nexos en Cuba y hasta con Francia y muy posiblemente también con Portugal.

Por otro lado, la sociabilidad entre los escritores, así como sus cofradías literarias, en ocasión de las conmemoraciones que eran por lo general patrocinadas por la Real y Pontificia Universidad, dependieron siempre de la iniciativa de las autoridades virreinales. Puede decirse también que no existieron gremios o asociaciones literarias creadas a iniciativa de la sociedad civil. Por eso, la primera de ellas, la Arcadia de México, nació aún embozada a finales del virreinato.

A la formación de este sistema literario virreinal contribuyeron sustantivamente las órdenes religiosas que tenían la influencia y el poder para divulgar o censurar las obras en todo el hemisferio colonial.

Muchos otros matices marcan diferencias entre los casos de México y Brasil, derivados de sus diversas realidades históricas y sociales. El menosprecio por los indios, mestizos y negros que trasunta la sátira de Gregorio de Matos no la comparte su contemporánea Sor Juana, quien, por el contrario, los trata con benignidad y hasta con afecto. Sigüenza y Góngora fue un gran admirador y estudioso de las culturas indígenas y en célebre arco triunfal puso a personajes indios como modelos de virtud y sabiduría.

Aun con todas estas diferencias históricas, desfases temporales y distintas realidades sociales y culturales, el concepto de sistema literario propuesto por Antonio Candido se sostiene y permite hacer cortes historiográficos fundamentales. Sus pocos críticos no quisieron o no pudieron situarse en la perspectiva histórica exigida, que Candido definió con toda claridad: "¿De qué manera ocurrió este proceso, que no es necesariamente un progreso desde el punto de vista estético, pero que lo es ciertamente desde el punto de vista histórico?", se pregunta Candido y vuelve a aclarar suficientemente lo que ya había explicitado desde el prefacio a la *Formação da literatura brasileira.*

No obstante todas estas diferencias, en las respectivas colonias, no cabe duda de que el concepto de "sistema de la literatura brasileña", tal y como Antonio Candido lo formula, representa una perspectiva histórica privilegiada para la historia de la formación de la literatura mexicana, que se inicia como proceso, análogamente, en las postrimerías del siglo XVIII.

Notas

[1] Leopoldo Zea, Latinoamérica Tercer Mundo. México, Extemporáneos, 1977 (Colección Latinoamérica, Núm. 1).

[2] Fernando Novais, Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808). São Paulo, Editora Hucitec, 1981.

[3] Antonio Candido, "II. A literatura e a vida social", en Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965. p. 28.

[4] Antonio Candido, Iniciação à literatura brasileira (Resumo para principiantes). 2ª. ed. São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 1998.

[5] Antonello Gerbi, La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900. Trad. Antonio Alatorre. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 164.

[6] Sebastião da Rocha Pita, História da América Portuguesa. Pref. e notas de Pedro Calmon. Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc., 1950. pp. 21-24.

[7] Cfr. Isidoro de Sevilla, Etimologías. Ed. de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.

[8] Sara Augusto, "Ufanismo, sátira e moralismo: visões barrocas", en Os descobrimentos portugueses nas rotas da memória. Coord. Marília dos Santos Lopes. Viseu, Univ. Católica Portuguesa, 2002. Página electrónica: http://www2.crb.ucp.pt/Biblioteca/rotas/rotas/Inicio%201a9%20p.pdf.

[9] Maria Aparecida Ribeiro, Literatura Brasileira. Lisboa, Universidade Aberta, 1994, p. 29. Cit. por Sara Augusto. Ibidem.

[10] Antonio Candido, Iniciação..., pp. 17-18.

[11] Ibidem, p. 12.

[12] Sergio Buarque de Holanda, Raíces del Brasil. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. (Tierra firme, 58), pp. 80-81.

[13] Baltasar Dorantes de Carranza, Sumaria relación de las cosas de la Nueva España... México, Imprenta Nacional, 1904. P. 125.

[14] Candido, Iniciação..., p. 18.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

O ESTILO SOB SUSPEITA: PREOCUPAÇÕES MODERNAS NA OBRA DE LIMA BARRETO

Irenísia Torres de Oliveira

A compreensão do estilo para Lima Barreto relaciona-se muito com a situação da literatura brasileira no início do século XX, quando predominava ainda, em poesia, o padrão parnasiano-simbolista e, em prosa, um tipo de romance autodefinido como "sorriso da sociedade".

As idéias de Lima sobre literatura formaram-se contra esse padrão. Para ele, a literatura de gosto dominante definhava no convencionalismo e significava, na verdade, um amesquinhamento. Boa parte de nossos escritores do período, segundo o autor, tinham desistido de investigar profundamente a alma humana e as relações sociais, menosprezavam o legado mais importante da tradição do romance europeu e distanciavam-se da possibilidade de constituir uma grande literatura, como a russa, por exemplo.

Além disso, o autor percebia o acordo existente entre a literatura beletrista e o mundo da alta sociedade, com seus eventos sociais, de clube, oficiais ou semi-oficiais, onde o papel do literato só podia ser o de brindar aos mais ricos. A estética em voga correspondia, portanto, a uma forma elitista de produzir e apreciar literatura. A rejeição do papel oficial-decorativo do escritor e da literatura, na sociedade carioca do começo do século XX, foi a motivação principal das reflexões de Lima Barreto sobre literatura.

Na Europa, surgiam as vanguardas, mas dessa crise Lima absorveu principalmente o sentido de instabilidade, a perda das referências, que atingiram a intelectualidade praticamente em todos os campos do conhecimento e da arte. A atmosfera de incerteza, da qual o jovem autor já demonstrava estar consciente em 1907, na apresentação da Revista Floreal, deve tê-lo demovido da apropriação mais direta dos modelos estrangeiros, nos aspectos técnicos. Mas contribuiu para a idéia de que as instituições, entre elas a da literatura dominante, podia ser questionada e reproposta: "Temos que rever os fundamentos da pátria, da família, do Estado, da propriedade; temos que rever os fundamentos da arte e da ciência; e que campo vasto está aí para uma grande literatura".[1]

Lima Barreto plasmou suas concepções de estilo, nesse cenário de predominância e desgaste do culto da forma, com perspectivas ainda incipientes

de mudança. Os aspectos estilístico-formais do texto literário não foram percebidos ou avaliados de maneira uniforme nos seus escritos. Há variações importantes de um tipo para outro de texto: nas exposições de caráter teórico, que tentam conceituações gerais, nos textos baseados em avaliações de alguma obra e ainda nos seus romances e contos. Pretendo mostrar, nesse trabalho, os diferentes matizes da concepção do autor em relação ao estilo.

As primeiras avaliações sobre a literatura da época, no começo de sua carreira, foram de tipo romântico. O convencionalismo estético foi percebido, inicialmente, como artificialidade, levando-o a buscar a naturalidade da expressão sincera. A visita a José Veríssimo, crítico renomado na época, em fins de 1907, apurou ou reforçou essa inclinação. Na ocasião, o crítico referiu-se à "nossa literatura sem sinceridade, cerebral, artificial", e deu exemplos de autores que se haviam definitivamente incorporado ao gosto da nação, segundo ele, precisamente por serem sinceros – Castro Alves, Fagundes Varela, Laurindo Rabelo, Casimiro de Abreu. No mesmo registro, o jovem escritor demonstrava a sua concordância: "Sempre achei a condição para obra superior a mais cega e mais absoluta sinceridade. O jato interior que a determina é irresistível e o poder de comunicação que transmite à palavra morta é de vivificar." Para reforçar, fazia ainda uma citação do Hero-worship, do historiador romântico Thomas Carlyle, em que se afirmava a sinceridade como condição de grandeza e heroísmo.[2]

O conceito privilegiava a expressão individual e o sentimento, diante do modelo e racionalidade clássicos, mas já em Rousseau estava mordido por um germe de incerteza. O mesmo que fez Lima perguntar-se no diário: "Concordei, porque me acredito sincero. Sê-lo-ei? Às vezes, penso ser; noutras vezes, não." Precisamente essa incerteza ajustou, na Europa, o conceito romântico à expressão moderna, também subjetiva, mas focada na descrença da integridade e confiabilidade do sujeito. Para Lima Barreto, ela permaneceu um valor relativamente estável, provavelmente porque o escritor atribuía ao seu ponto de vista, o do intelectual de baixa extração social, ainda muita dignidade.

Na conferência *O destino da Literatura*, que não chegou a ser proferida, o objetivo parece ser a procura da literariedade ou do belo, em outras bases que não o estilo. O autor toma como exemplo *Crime e castigo*, de Dostoiévski, um livro escrito fora do padrão grego, e pergunta qual seria a estranha beleza dessa obra. A resposta vem com uma referência a Taine, crítico positivista francês, para quem "a beleza é a manifestação, por meio dos elementos artís-

ticos e literários, do caráter essencial de uma idéia mais completamente do que ela se acha expressa nos fatos reais."[3]

O estilo aparece nesse texto como atributo externo ou aparência. Percebe-se a concepção de forma e conteúdo ainda como momentos separados, sem uma relação mais complexa, o que encontra explicação no embate estético do período. Diante da produção que desprezava o conteúdo, Lima Barreto afirmava a necessidade de ter o que dizer. A discussão teórica tendia, assim, a certa parcialidade.

O texto da conferência termina afirmando como destino da literatura o de contribuir para que os seres humanos se conheçam e compreendam, para os fins da solidariedade e o bem comum. Esse texto é de 1921, escrito no clima de apreensão do entre-guerras e pensando em como a literatura poderia contribuir naquela situação. Para o autor, portanto, a literatura tinha uma função social, que estava sendo negligenciada pelos autores brasileiros. O estilo, na verdade, precisava contribuir para uma comunicação eficaz. A sinceridade e o despojamento, levando ambos a uma relação mais direta com a matéria trabalhada e o leitor, contribuíam para se alcançar esse objetivo.

Além de negligente em relação aos destinos da literatura, a expressão dominante também revelava hábitos mentais profundos, que diziam respeito ao nosso passado colonial e à relação alienada dos intelectuais com as condições e problemas do país. Partindo de uma resenha ao livro *Le Bovarysme*, de Jules Gaultier, Lima Barreto mostrou que sofríamos de "uma espécie de mal do pensamento, mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações e a dos sentimentos antes das sensações e dos sentimentos."[4] A afirmação de Gaultier tem um cunho idealista, mas Lima Barreto a utiliza para pensar a situação do colonizado, que vê a si mesmo com os olhos do outro, o colonizador. O intelectual brasileiro, formado nessa ambigüidade, tendia a ver e a exprimir-se sobre o país numa posição ora de desprezo, ora de admiração exótica. A consciência dessa alienação na raiz do pensamento brasileiro tinha conseqüências para a proposta de estilo, que devia caminhar mais uma vez para o despojamento, em busca dos objetos, dos movimentos da vida concreta e próxima, muitas vezes simplesmente elidida ou substituída a bem dos floreios verbais.

Numa entrada de diário de maio de 1908, portanto quatro meses depois daquele outro registro que afirmava a idéia de sinceridade, encontramos as impressões sobre a peça de teatro *Inconfidentes*, que o amigo Goulart de Andrade escrevera e acabara de lhe mostrar. Lima a considerou competente do ponto de vista da construção dos versos, mas identificou nela um proble-

ma constitutivo: "O quarto ato é na prisão, movimentado mas não dramático. A peça toda tem esse defeito: tem movimento mas não tem drama."[5] Atribuiu esta falha à incompreensão do amigo do que fosse a paixão. Entretanto, aqui, ao contrário de recomendar mais sinceridade, acusou a falta de recursos idênticos aos da ciência, no sentido de revelar as relações, estabelecer pontes entre o evidente e o não evidente. À paixão e ao pensamento, entendidos sem dicotomia, o autor contrapôs a construção dos versos, considerados no caso como "estilo" e acompanhamento. Então, não é toda a forma que Lima considera "estilo", tomado negativamente, mas as fórmulas, os recursos literários vulgarizados e epidérmicos.

A forma dramática eficaz devia resultar do conhecimento, da combinação de faces visíveis e invisíveis do conteúdo e não da forma literária considerada autônoma, no caso as regras de versificação. Dessa maneira, as formas com que o texto literário devia lidar, para organizar a matéria com os instrumentos do pensamento, não eram formas externas ou impermeáveis a essa matéria. A liberdade romântica, a expressão do eu sincero, que vivificam as palavras, precisavam ainda ser trabalhadas com os instrumentos do pensamento. Aqui já estamos no terreno da arte moderna.

A avaliação do autor para chegar à combinação de sinceridade e pensamento também é muito lúcida. Segundo ele, o intelectual não podia desconhecer ou recusar os desenvolvimentos do pensamento racional ou científico. Querendo ou não, eles mudaram a nossa visão do mundo. E mostraram como o pensamento pode construir formas elucidativas. Para Lima Barreto, aqui havia uma indicação para o campo da arte, que ela não podia desprezar.

A reflexão é tanto mais interessante quanto se sabe que o autor fazia críticas sérias à ciência e contestava a sua imparcialidade ou infalibilidade. É preciso lembrar que Lima Barreto era mulato e, na sua época, a ciência endossava uma pretensa superioridade da raça branca em relação às demais, além de considerar a mestiçagem como degeneração da raça. Há várias referências nos diários e nos romances a esse respeito, nas quais o autor não mistifica ou demoniza a ciência, antes reconhece os condicionamentos sociais, os preconceitos, dos quais ela não está imune.

Nas crônicas sobre livros, a maioria de literatura, publicadas de 1918 a 1922, os problemas de linguagem e forma tenderam a ganhar mais matizes que nos textos teóricos. Lima direcionou esses comentários para impulsionar a mudança de padrão, seja apontando o vazio e o compromisso de elite das práticas convencionais, seja orientando os mais novos em suas tentativas literárias. A apreciação dos livros, de literatura ou não, preocupava-se inva-

riavelmente com a capacidade do autor de descartar o estilo palavroso da época, o pedantismo e a declamação, em favor da observação precisa, do aproveitamento da linguagem cotidiana e da capacidade comunicativa da língua. Percebe-se, na constância desses textos, que o autor realmente trabalhava pela aceitação e predominância de certos valores. Talvez isso explique por que Lima Barreto, sempre tão crítico em relação aos imortais, candidatouse três vezes à Academia Brasileira de Letras. O autor não queria a marginalidade, o que significava ainda a centralidade do padrão parnasiano. Na verdade, desejava, por seu reconhecimento como escritor, avançar na mudança de valores.

As crônicas de 1918 valorizavam a "sobriedade de dizer, a naturalidade do diálogo", de Ranulfo Prata; a falta de "pedantismo de frase ou exibições de uma sabedoria de empréstimo", de Teo Filho, autores em começo de carreira; e condenavam "a mediocridade evidente" dos dramaturgos portugueses Júlio Dantas e Antero de Figueiredo, disfarçada "com um palavreado luxuriante, um barulho de frase..."; bem como a "pura *chinoiserie* de estilo e fraseado" de Coelho Neto, a despeito desses três últimos serem autores de sucesso naquele momento no Brasil. Nos anos seguintes, encontramos a mesma disposição.

Para o autor, certas revelações sobre a vida só podiam transparecer se a convenção de linguagem não estivesse sobreposta à observação. Lima concluiu isso na resenha de 1922 ao livro *Tabaréus e Tabaroas*, de Mário Hora, que tinha sido capaz de colher contrastes imprevistos na representação, por não se deixar cegar pelas convenções de imagens e linguagem.[6]

Num comentário ao livro *Canais e lagoas*, de Otávio Brandão, datado de 1919, Lima Barreto mostra como a tendência dominante, de eloqüência e exaltação, era um problema mais amplo do pensamento brasileiro. O livro consiste no estudo hidrográfico de uma região de Alagoas e foi avaliado, na crônica, do ponto de vista da linguagem. Os exageros da expressão eram emblemáticos e mostravam, mais que inclinação individual, uma disposição de nossa intelectualidade. Respeitosamente, mas também com certo humor, Lima Barreto chama a atenção para a impropriedade das comparações estabelecidas pelo texto entre os canais daquele estado e outras regiões famosas do mundo.

A resenha é interessante porque mostra o analista perspicaz, crítico, irônico, ao mesmo tempo compreensivo e solidário, que foi Lima Barreto. À parte o "patriotismo comarquense ou distrital" de Otávio Brandão, Lima não esqueceu de valorizar no jovem estudioso a capacidade de produzir co-

nhecimentos profundos com muito poucos recursos (destino que acompanha o pesquisador brasileiro até hoje) e o aconselhou: "... devia abandonar a visão literária de altas regiões clímicas, como o Egito e o Nilo, para unicamente ver o seu Cádiz e o seu humilíssimo Paraíba, tal qual são."[7] O estudo tinha intenção científica e constitui um exemplo importante de como os problemas da linguagem não estavam restritos às possibilidades da literatura, mas às de todo o pensamento.

O problema da linguagem era também um problema de visão do mundo. Falar sobre nossa lagoas era difícil porque a explanação intelectual, a imagem (literária) pedia o grandioso – o Nilo, por exemplo –, que tornasse talvez o escrito mais respeitável do que a descrição do rio humilde e próximo. No ensaio *Literatura de dois gumes*, Antonio Candido indica a tendência de nossa literatura, nos primeiros séculos, para fazer conviver a transfiguração da realidade (a visão do paraíso) com o senso do concreto (a descrição realista, o relatório preciso)[8]. No começo do século XX, eis que a mesma tendência se apresentava e então era mal vista por um escritor como Lima Barreto. Em primeiro lugar, porque se incompatibilizava com a apreensão científica (ou a maneira mais objetiva ou naturalista de conceber a ciência, que suportava pouco a visão estilizante). E em segundo, porque a transfiguração havia decantado e reforçado, ao longo do tempo, o seu quê de oficial, provinciano e ideológico, tornando-se instrumento de compensação do complexo de inferioridade e da vergonha de não sermos a Europa.

Lima Barreto tinha razão sobre o caráter alienante da linguagem, mas dado que fosse possível abandoná-la sem mais delongas, isto seria suficiente para garantir uma visão própria, sincera e crítica de nosso meio? Especialmente em duas resenhas, o autor indicou como a "visão própria" deixava à mostra aversões, simpatias, vergonhas, enfim, os dados ideológicos da posição de quem olha. No livro *Mau olhado*, de Veiga Miranda, que pretende retratar a vida da fazenda, a figura do negro é apenas esporádica e decorativa. No livro *Senhora de engenho*, de Mário Sete, não há conflitos, todos estão felizes e satisfeitos nos lares ricos. As situações narrativas mostravam a necessidade, para além do tratamento de linguagem, de um ângulo desalienante de visão, na obra.

A linguagem simples, eficaz, também não era, do ponto de vista do registro artístico, uma tentativa sem riscos. O pragmatismo e a referencialidade da linguagem cotidiana podiam reduzir a densidade da narrativa. Numa resenha de 1920, tratando de um livro de Saturnino Braga, Lima Barreto apontou a incapacidade do autor de tratar de assuntos familiares ou próximos

sem cair no prosaísmo. Com isso, indicava que a linguagem simples tinha uma medida a ser encontrada pelo escritor. No outro extremo, Saturnino entregava-se com facilidade a declamações, em defesa de seus ideais sociológicos. Tudo em prejuízo da ficção.

Dessa maneira, a linguagem era importante – sem mudá-la não se podia redefinir a literatura –, mas não fazia isso sozinha, precisava combinar-se com outras instâncias na estruturação da obra literária.

Os romances e contos do autor são tentativas concretas de redefinir o estilo literário e trazem mais alguns elementos para se pensar. Em 1905, Lima Barreto começou a fazer anotações para um primeiro romance, provavelmente as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Numa carta do mesmo ano, dirigida a Mário Galvão, o jovem escritor comenta a dificuldade e o esforço consciente de abandonar a linguagem de prestígio, na qual havia se formado: "É uma angústia intraduzível essa de que fico possuído à vista do material para escrita. As coisas vêm ao cérebro, vemo-las bem, arquitetamos a frase, e quando a tinta escreve pela pauta afora – oh que dor! – não somos mais nós que escrevemos, é o Pelino Guedes."[9]

A figura mencionada era, para o autor, a encarnação do burocrata pedante, com fumaças de erudito, que espreitava o intelectual da época. A maneira própria de ver e de expressar, sem as convenções disponíveis, obrigava a um trabalho estilístico consciente, não espontâneo. Espontâneo era ser Pelino Guedes.

Nos textos de Lima Barreto, a linguagem simples é resultado desse trabalho consciente, todo orientado para tirar o brilho da frase. As situações grandiosas, exóticas ou triviais, mas vividas na elite, como amores e casamento, por exemplo, foram preteridas por episódios cotidianos, com função precisa no texto. A descrições não facilitavam o transporte ou a sedução. Dessa maneira, a linguagem tendia ao concreto e não aos cumes da grandiloqüência, podendo dispensar os jogos conceituais, sintaxes complicadas, elevados substantivos abstratos.

O romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* pode parecer ainda um tanto solene, com suas discussões filosóficas e crises existenciais, mas a história do livro justifica essa concessão. Aqui se encena o momento da passagem da tradição, antiga, familiar e aristocrática, para o jovem mulato, na cidade e com veia crítica. Nessa situação, o discurso solene ou intelectualizado tem seu momento e sentido, que se encerra. De qualquer forma, talvez o famoso cacófato do título esteja lá para compensar um pouco, pela irreverência satírica, a atmosfera geral do romance.

Com longa tradição na literatura brasileira, o gênero satírico confirma a vocação anticonvencional dos textos de Lima Barreto. Sua função nas histórias consiste em eliminar o brilho das figuras, discursos e instituições, atingindo superioridades e distinções. E mesmo se a caracterização satírica varia de um romance para outro, o seu alvo é sempre o brilho. Nas cenas de diálogos com os pobres, em que não há distinções, a sátira não aparece, pelo contrário, o clima é de um respeito sóbrio, não invasivo. São trechos bonitos e sem idealização, como os diálogos de Isaías com a lavadeira, na casa de cômodos, e de Policarpo e Albernaz com uma senhora negra, ex-escrava. Entre os pobres, o tratamento satírico só comparece em casos como o do compositor de modinhas Coração dos Outros, que imita os discursos dos intelectuais, para impressionar Policarpo Quaresma.

Gonzaga de Sá, protagonista de um dos romances do escritor, comenta a certa altura como as costureiras embelezam as grandes damas, orgulham-se de fazê-lo e constróem paradoxalmente a grandeza que as esmaga. Certamente essa reflexão se estende e mesmo visa ao campo da arte. Nos textos de Lima, todo brilho que atrai, deslumbra, inferioriza, impede de enxergar a própria situação, como se diz da costureira no romance, é eliminado pela sátira.

A atitude em relação à linguagem, como se vê, não está circunscrita, mas espalhada por outros aspectos da organização do material. O ponto de vista de baixo, desejado pelo autor mas que não é um dado pronto, constitui-se a cada momento de realização das potencialidades da posição narrativa. A perspectiva assumida fundamenta e operacionaliza a corrosão das superioridades, mobilizando para isso instrumentos em vários níveis: a linguagem simples, a sátira, a solidariedade entre os mais fracos, a inclusão a sério da perspectiva dos pobres sobre os assuntos atuais do mundo, como o progresso e a modernização.

A forma crítica de Lima, assim compreendida, encontra-se nos antípodas do procedimento também crítico de Machado de Assis. Brás Cubas, este pró-homem das classes dominantes, como o define Roberto Schwarz, procura em todas as situações uma superioridade qualquer.[10] Ao ponto de vista de baixo, conscientemente constituído, interessa o desmonte das superioridades, que se exercem, obviamente, às suas custas.

Entendendo que essa orientação ética se constituiu em estilo, é possível também compreender certas passagens dos romances, consideradas normalmente como defeito. Nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, há trechos, alguns longos, que explicam funcionamentos e terminologias do jornal. Não

desempenham função visível na narrativa, a não ser a da informação. Entretanto, percebe-se aí o desejo de não afligir os outros com termos especializados, de domínio restrito. A explicação do funcionamento do jornal também ajuda a mostrar o lado concreto, prático, da máquina quase divina de fabricar opiniões.

É até possível que esses trechos prejudiquem o andamento da história, mas eles não são vazios, encontram sentido na orientação geral dos textos. Assim como é bem possível que o autor percebesse o não completo ajustamento de algumas partes e mesmo assim as admitisse. A explicação corrente para isso é a de que, como o escritor não se importava com o estilo, então os textos podiam sair de qualquer jeito. Pelo que vimos aqui, isso não pode ser inteiramente verdade. É mais provável que a falta de definições, a instabilidade das referências tenham predisposto o autor para aceitar o não inteiramente acabado ou articulado, as passagens não previstas ou sem plano. Na verdade, muitas delas, como a que comentamos acima, podem prejudicar a articulação da narrativa, mas têm motivações ou afinidades esclarecedoras dos impasses do período, nas questões da representação. Na *Advertência* ao livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lima Barreto, investido na função fictícia de encaminhar o livro de um amigo para publicação, afirma que os insignificantes defeitos da obra eram desprezíveis diante dos seus reais méritos. Mais que isso, podemos dizer, os "pequenos defeitos" dos romances de Lima Barreto são de grande importância para entender os problemas fundamentais do romance brasileiro e suas perspectivas. Talvez o autor tivesse essa intuição ao admiti-los.

A modernidade estética, no século XX, tem sido aferida por boa parte da crítica como consciência da linguagem, o que significava chamar atenção sobre o código e sua natureza construída. No caso de Lima Barreto, a mesma consciência levou a uma busca de despojamento e simplicidade, em termos não apenas literários como intelectuais. A simplicidade da linguagem estava envolvida num plano mais amplo de significação, em que o estilo, aprofundando conseqüências do ponto de vista de baixo, alia-se a uma espécie de forma horizontalizante, corroendo os fetiches das hierarquias e distinções de todo tipo.

Encontra-se muito raramente a consideração ou tratamento da palavra, no pensamento de Lima Barreto, como domínio predominantemente estético, à exceção talvez de certos exercícios encontrados nos diários, em que se explora os efeitos da luz sobre a paisagem e da sonoridade na frase. Esse é o único indício de preocupação "estilística", em Lima Barreto. Esse tipo de

especificidade da palavra é mais difícil na narrativa, considerando que a poesia pode se amparar, em certos momentos, apenas nas forças do verso ou da técnica. A poesia parnasiana sustentou bem, em muitos casos, a superficialidade do que dizia. Olavo Bilac ainda hoje permanece no gosto de muitos, ao passo que Coelho Neto, seu correspondente na prosa, simplesmente desapareceu. Por isso, as teorias e correntes críticas imanentistas da primeira metade do século XX dedicam-se, quando não exclusivamente, de preferência à poesia. Os nossos primeiros modernistas também confirmam a tendência: as teorias mais formais de Mário de Andrade referem-se sobretudo ao poético; *Macunaíma*, em prosa, buscou material no mundo mítico do folclore e organização nas formas da música[11], ou seja, em sistemas simbólicos com forte poder de sustentação, do qual a palavra se beneficia. Já Oswald de Andrade, nos seus dois romances mais vanguardistas, explorou a fronteira com a poesia.

A pergunta de Lima sobre o romance de Dostoievski é de uma importância maior do que parece à primeira vista. Qual será a estranha beleza dessa obra? O que sustenta o texto literário? O que sustenta a própria poesia, tirados os recursos de estilo mais comuns? Desde o começo do século XX, os artistas modernos vêm se fazendo essas perguntas e experimentando.

O problema da consciência da linguagem escapa à discussão em termos apenas estéticos, o que fez, imprecisamente, na visão deste trabalho, o escritor ser entendido como pré-moderno. A suspeita de Lima Barreto em relação ao estilo faz sentido até hoje e as razões dessa desconfiança estão lá enraizadas no seu texto, como composição. Assim, o escritor "sem estilo", como ele é encarado muitas vezes, propôs uma das discussões mais produtivas para se pensar o estilo na literatura brasileira.

Notas

[1] BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 165. De agora em diante, a referência a esta obra será indicada pela abreviatura IL.

[2] BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Um longo sonho do futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 81. De agora em diante, a referência a esta obra será indicada pela abreviatura LSF.

[3] IL, p. 58.

[4] BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 56.

[5] LSF, p. 87.

[6] IL, p. 168.

[7] IL, p. 157.

[8] CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.

[9] BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Correspondência.* São Paulo: Brasiliense, 1956, v. 1, p. 133-4.

[10] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

[11] SOUZA. Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Resumo: Este trabalho procura discutir as idéias do escritor Lima Barreto sobre estilo literário, baseando-se em três tipos de textos do autor: exposições de caráter teórico, avaliações de obras literárias ou não e sua obra ficcional. Mostra como essas concepções variam e ganham matizes nas situações específicas de análises de obras ou na escrita ficcional, revelando, em primeiro lugar, que o estilo rejeitado por Lima Barreto era a técnica alienada, não a composição literária *tout court*, e, em segundo lugar, que a consciência da linguagem não se deixa resolver apenas como estilo. Essa concepção ampliada do estilo e da linguagem, com os questionamentos que traz, é uma contribuição do pensamento e da obra de Lima Barreto para a modernidade estética no Brasil.

Palavras-chave: Lima Barreto, estilo literário, linguagem literária.

Abstract: This work aims to discuss the ideas of the brazilian writer Lima Barreto about literary style, on the basis of three types of the authors' texts: theoretical expositions, analisies of literary or non-literary works and his fictional work. Is shows how these conceptions change and acquire nuances in specific situations like literary analisies or ficctional writing. They reveal, in first place, that the styl, refused by Lima Barreto, is the alienated technic, not the literary composition *tout court*, and, in second place, that the question about conscientiousness of language can't be solved only as style. This ampliated conception of style and language, with other related questions, represents a contribution of Lima Barreto's thinking and work to the esthetic modernity in Brazil.

Keywords: Lima Barreto, literary style, literary language.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

O MOSAICO DA MEMÓRIA

André Bueno

O trabalho que vai ser apresentado é um estudo sobre *Resumo de Ana*,[1] de Modesto Carone. Situa-se na linha de pesquisa que pensa a formação do Brasil moderno, ao longo do século XX, como crítica do progresso a partir da ponta pobre e precária do processo, na contracorrente dos mitos da modernização de São Paulo, capital e cidades prósperas do interior. A narrativa monta um mosaico da memória, de forma precisa e concisa, direta e econômica, relacionando diversos níveis de experiência e percepção da realidade, objetiva e subjetiva. O fio da meada é puxado por um narrador em terceira, umas poucas vezes em primeira pessoa, buscando o sentido da experiência de duas vidas resumidas – Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, avó do narrador, e Ciro, filho de Ana e tio do narrador, ao redor dos quais gravitam outros personagens, da mesma família ou relacionados – com a mediação relutante da mãe, Dona Lazinha.

A esse fio da memória familiar juntam-se outros fios, também muito precisos e concisos, diretos e econômicos, que situam o leitor na vida cotidiana, na geografia, na história, na política, no mundo do trabalho e da economia. Sem ênfase, com um pathos emocional muito diminuído, tomando distância do material narrado, o livro articula as marcas de uma memória que, de outro modo, estaria condenada ao esquecimento, à irrelevância das vidas diminuídas pela necessidade, pela dependência, pelo favor, pela lógica violenta do trabalho alienado. Sempre a partir da experiência desses dois personagens centrais, Ana e seu filho Ciro, vivendo suas vidas precárias e diminuídas, sofridas a maior parte do tempo, com uns breves intervalos de prosperidade e esperança, em que pareceu possível sair do rés do chão. Nos breves períodos de prosperidade, pareceu possível a ascensão social, configurando uma ilusória proximidade com os de cima, com o mundo das famílias, das fazendas e das fábricas, ou seja, com a ponta vitoriosa e superior do processo de modernização de São Paulo.

Numa pequena nota, perto da ficha técnica do livro, lê-se que se trata de ficção a partir de alguns fatos reais. Faz supor uma relação entre o narrador do *Resumo de Ana* e o próprio Autor, Modesto Carone, paulista, nascido em Sorocaba no ano de 1937. Mas o que se lê é uma estrutura narrativa

montada a partir da melhor tradição literária moderna, com os processos de montagem muito mediados, um trabalho crítico e sensível que constrói o mosaico da memória, ressalta as marcas fortes da memória, com seus diversos níveis de relação, tornando destino e experiência gerais o que, com menores recursos literários, poderia ser relato privado e particular. Perderia seu tempo quem lesse o *Resumo de Ana* em busca de um narrador em crise, fazendo o percurso nostálgico em busca do tempo perdido, fazendo o caminho de volta, da capital para o interior, idealizando no caminho a própria vida nas regiões e cidades do interior de São Paulo. Conduzido pela mão segura de um narrador maduro, consciente de seus recursos, muito depurados, o mosaico da memória é montado sem concessão – regional, populista, sentimental, elitista, folclórica, demagógica, retórica ou melodramática. Também perderia seu tempo quem buscasse no livro a narrativa nostálgica de um mundo rural em crise, de fazendeiros decadentes, fazendo o lirismo sempre suspeito de uma ordem injusta que se vai e que seria, de algum modo, melhor que a nova ordem social que vai sendo criada – urbana e moderna, industrial e comercial. A narrativa ganha um vivo e preciso sentido de realidade justo por evitar essas saídas fáceis, ganhando em força expressiva por apontar para o avesso da modernização do capitalismo e seus mitos, sempre arrogantes e triunfais. Por essa via resumida e concisa, o século moderno e modernista de São Paulo aparece à luz de seu negativo.

A capa do livro é a foto de um equilibrista atravessando um fio que liga dois prédios. Um equilibrista alemão, em Sorocaba, no começo da década de 1950. Na corda bamba e, nota-se, com o rosto coberto por um pano preto. Fazendo lembrar o comentário de Antonio Candido aos contos de *As marcas do real*, livro de Modesto Carone publicado em 1979:

> As idéias que vêm ao espírito lendo estes textos de Modesto Carone são a de corda esticada e a de fio da navalha. O equilibrista andando com tranquilidade, embora cautelosamente, na superfície arisca que quase não existe, que pode fazê-lo cair a cada instante para um lado ou outro do abismo. O abismo, no caso, é o insignificante, isto é,o que não forma sentido nenhum, dissolvendo-se na assemia do nada. Meio sem fòlego, o leitor acompanha o autor no seu caminho. Vai cair? Vai seguir?... [2]

Aqui, cabe uma breve variação, para voltar mais adiante ao assunto. Nos contos de *As marcas do real* lê-se o pesadelo narrado com uma linguagem poética e precisa. Cria-se uma estranheza radical, narrando a alienação por dentro. No fio da navalha, na corda bamba, à beira da queda e do abismo, vai seguir, vai cair. Não que vá cair na falta de sentido. As marcas do real

são essas mesmo: a solidão, a falta de sentido, o pesadelo, a distância imensa que separa os que estão mais próximos, o incrível peso das coisas e da vida de todo dia. Parece um pesadelo ao modo de Kafka. *Estou escuro, rigorosamente escuro,* como se lê na epígrafe de Drummond. Nenhum da mônada sem janelas. Talvez o olho do cú, como no brevíssimo Mabuse, que assim termina: "*o olho estremece os cílios, o seu corpo de sinais: o rego regorgita. A fenda cresce, cheia até a boca, e o olho caga no meu rosto: estou vivo* ". [2] Estranha maneira de estar vivo, por certo. Daí a ironia cortante, das referências e dos títulos. Daí a força que deriva de narrar o mais estranho e mutilado por dentro, sempre com uma linguagem precisa e poética. Aumenta a estranheza, a distância se alarga, as marcas do real tomam o mais comum e cotidiano como um pesadelo. Do qual os personagens, emparedados, não acordam. No conto que dá título ao livro, *As marcas do real*, o leitor fica a se perguntar: quem seriam "*os anjos não-nascidos*", "*a dor poderosa que nutre hoje a chama do espírito* "? [3] É o fecho do poema *Grodek*, ao lado de *Lamento* os últimos que Georg Trakl escreveu, no Sanatório. Era admirado por Wittgenstein, que dizia não entender sua poesia. Quem teria sido ele, perguntou-se Rilke, ao ler a coletânea *Sebastian em sonho*, publicada em 1916? Talvez o outro do pesadelo que é a realidade alienada. Talvez o desespero que busca um outro inexistente. Com a funda marca do poeta posto à margem da pólis, drogado e isolado. Louco? As marcas do real, sempre.

Dias mellhores [4] virão, diz a esperança na canção popular. No livro de Modesto Carone, publicado em 1984, a esperança vem na forma de um homem sitiado em sua própria casa, acostumando-se e sentindo falta dos tiros de um anônimo, cujos dentes são percebidos por olhos turvados pelo sangue. O do próprio personagem sitiado. A esperança de dias melhores. Um avesso, duríssimo. Em que o narrador, estranhíssima primeira pessoa, está acossado por um atirador desconhecido; descobre o cadáver de um enforcado no guarda-roupa ; analisa o fato de que não pesa a menor ameaça sobre o assassino ameaçado ; disseca o masculino e o feminino numa galeria de mulheres cuja proximidade nunca existe, só uma estranheza radical. No conto *O ponto sensível*, conto mais longo e dividido em partes, que fecha o livro, a geografia e o espaço urbanos – São Paulo, o Largo do Arouche, o mercado das flores, a rua, o prédio, um apartamento comum, o corredor, as escadas – se ampliam como uma fantasmagoria insuportável, que o personagem asmático percorre como no pior dos pesadelos. No fundo do pesadelo lê-se: "*abro então os braços e descrevo no ar os gestos de quem se descobre num espelho sem fundo.* "[4] Espelho sem fundo, fio da navalha, corda bamba. Limi-

tes. São as marcas do real, narradas nos contos de Modesto Carone. Os dias melhores? Bem.

O *Resumo de Ana* também trata das marcas do real, de um outro ângulo. Mas, nas suas quase cem páginas, o tempo é bastante dilatado, a passagem condensada de quase todo o século XX – de Sorocaba, de São Paulo, do Brasil – segue o fio da memória dos personagens, definidos pela lógica da vida material, do trabalho alienado, da dependência e do favor. Como é assim, com rigor e precisão, não há lugar para mitologia da modernização e do progresso. Narrando pela ponta pobre e precária do processo, o livro apresenta um tempo longo comprimido em espaços muito restritos – os sítios do mundo rural, dos caboclos e caipiras, a vida doméstica, a cidade de Sorocaba no centro da experiência dos personagens, São Paulo, a capital, no período em que Ana lá viveu, voltando uma vez, tempos depois.

Sorocaba é uma cidade antiga. Tem agora 350 anos. Está situada a uns noventa quilômetros da capital. Foi pioneira da indústria têxtil no interior de São Paulo. Em 1851, o empresário Manuel Lopes de Oliveira fez a "*primeira tentativa de instalar uma fábrica de tecidos na Província de São Paulo com máquinas importadas da Inglaterra.*" ( ). É para lá que segue de trem, em 1881, o imigrante italiano Francesco Matarazzo, com 27 anos de idade. É lá que o futuro Conde Matarazzo começa a fundar seu império industrial e comercial, primeiro comerciando banha, depois montando uma pequena fábrica. Cidade antiga, pioneira da indústria têxtil, Sorocaba era conhecida como a *Manchester paulista*, por analogia com a cidade inglesa, um dos berços da Revolução Industrial. No livro, esses surtos modernizadores se apresentam, ao longo da narrativa, misturados com as marcas do passado rural, caipira, de roça e de caboclos, de trilhas de burro, de casas de pau a pique, de vilarejos pobres e atrasados. Como se nota, um contraste entre o arcaico e o moderno, que ajuda muito a ler o *Resumo de Ana*. De maneira que os modos de uma certa civilidade burguesa, no interior e na capital, vão de par com os passos atrás, os modos rústicos dos caboclos e dos caipiras, mas também dos índios. Vale lembrar que a região mais a Oeste, no interior de São Paulo, ainda nos anos do Modernismo de 1922 constava nos mapas como *terra de bugres.* Dando uns passos atrás na história da *Manchester paulista*, chega-se aos tropeiros, vindos do Sul, e as trilhas feitas para burros de carga. Chega-se ao chão batido e às trilhas de terra, abertas por índios e caboclos, depois cobertas de betume, daí às rodovias por onde passaria o progresso de São Paulo, primeiro a Raposo Tavares, depois, homenagem ao ditador, Marechal Castelo Branco, ligando interior e capital do Estado.

As marcas, do presente e do passado, do mais recente e do mais remoto, estão indicadas no *Resumo de Ana,* situando bem os personagens e suas vidas no contexto, em uma geografia ao mesmo tempo física e humana, rural e urbana. Estão indicadas também as referências gerais da História do Brasil, mas como algo que passa longe, uns ecos distantes, que afetam sim a vida cotidiana e o destino dos personagens – Ana, Ciro e sua família. De quebra, estão lá as indicações precisas de uma formação étnica, da presença dos imigrantes, a princípio italianos, espanhóis, sírios, mais para o final do século XX nordestinos, última leva migratória, que fez de São Paulo, a capital, talvez a maior cidade nordestina do Brasil. Não mais aquela São Paulo italiana do começo do século XX e do Modernismo, dos relatos de Alcântara Machado, de Juó Bananere, do Brás, do Bexiga e da Barra Funda. Que ainda é apresentada, fraca e deformada, nas telenovelas e melodramas de massa. Uma outra São Paulo, imagem violenta da modernização conservadora do nosso país, nos levando mais para a periferia, para o Capão Redondo e outras quebradas, típicas de uma metrópole do subdesenvolvimento.

Narrado pela ponta pobre e nada idealista do processo, o *Resumo de Ana* lança uma luz, ao mesmo tempo irônica e amarga, sobre a tal *Manchester paulista*, o século moderno e modernista de São Paulo, ao relacionar os pobres e remediados com o mundo das famílias, das fazendas e das fábricas dos poderosos. Como não dá passos para trás, não precisa buscar pontos de apoio no passado índigena, nem no mundo caboclo e caipira, das roças e dos sítios, fazendo desse mundo, de sua gente e de sua cultura, um contraste ou um confronto com a chegada do capitalismo industrial e comercial à província. Com isso, embora Sorocaba, e seu entorno rural, formem uma região no interior, de São Paulo e do Brasil, inútil buscar no livro os traços que marcaram o regionalismo brasileiro. Não há tipos e situações que sustentem essa posição nas quase cem páginas do livro. Como a indústria chegou cedo à cidade antiga, a modernização remonta ao século XIX, ao contrário de outras cidades e regiões, de modernização mais tardia. Além disso, como Sorocaba torna-se uma cidade grande e próspera, entre as maiores de São Paulo, não haveria porque fazer o lirismo das cidades mortas, da elite rural decadente e outras variações brasileiras em torno do tema. Mas, não há engano quanto à posição dos personagens, os "*fiéis servidores da nossa paisagem* ", como na epígrafe de Drummond. Por certo que da nossa paisagem brasileira, da experiência dos personagens como o negativo, o avesso da modernização do capitalismo e seus mitos – em Sorocaba, em São Paulo, no Brasil. Desse ângulo negativo, soa como um escárnio fazer do progresso um espetá-

culo, já que o mesmo processo, visto pelo ângulo do trabalho, da necessidade, da dependência e do favor, está sempre mais para fracasso e derrota. Sim, é o ângulo dos vencidos.

Como Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, filha de imigrantes europeus, sitiantes remediados, talvez arrendatários de terra, nascida em 1887 no sítio da família, mandada criança para ser criada em Sorocaba por Ernestina, de quem seria, não filha adotiva, mas empregada doméstica, de sol a sol, desde os cinco anos de idade. É como empregada doméstica que trabalhará em São Paulo, primeiro na casa do professor que passa o ano inteiro dando aulas em Laranjal Paulista, depois na casa de Mr. Ellis, alto funcionário da Light, de cuja esposa, Judith, torna-se amiga, chegando a governanta da casa. Sai com a família, vai ao Teatro Municipal. Aprende a imitar os modos e maneiras dos patrões e das mulheres da classe que não é a sua. Quer o decoro, a compostura, a discrição e os prazeres dessa gente. Sobretudo a ópera, o canto lírico, o teatro. É a linha de fuga, para onde converge sempre, o desejo, o prazer dessa mulher pobre e dependente, por contraste com a necessidade, o trabalho doméstico e a violência conjugal.

Quando Mr. Ellis vai à falência, a ilusão de Ana também desmorona. A proximidade com uma posição social mais alta não é garantia nenhuma para a mulher pobre. Deixando o casamento com Balila Baldochi, filho de uma família de toscanos vindos de Marselha, numa zona de sombra, ambígua, entre a necessidade, o cálculo e o vínculo afetivo. Na volta a Sorocaba, Ana depende do marido, faz todo o trabalho doméstico, mas insiste nos modos, nas roupas, no gosto pela ópera e pelo teatro. Prazer nunca aceito ou compartilhado pela grossura do marido comerciante. Ao contrário, como algo que é visto com desdém, complacência, ou muito pior, com violência. Assim, a dependência e a estreiteza da vida conjugal vão de par com a violência. Constante, pela própria mesquinhez da vida de casada, e muito direta, quando Ana é espancada sem dó. Depois de perder quatro filhos, de passar por períodos de melancolia, nasce Lázara Dea, mãe do narrador, também chamada Dona Lazinha, numa época em que os negócios de Balila Baldochi vão bem. Parece até que o imigrante rude mudou de posição social – dá festas, é padrinho, oferece festas fartas nos batizados, aproxima-se dos parentes de Júlio Prestes, lê o Estado de S. Paulo, em resumo, junta-se aos conservadores, de Sorocaba e de São Paulo. Mas entenderá logo que estar próximo não é fazer parte de uma grupo social. Serve para fazer o papel de "correligionário", nada mais. Quando vem a falência, resultado da crise de 1929 e da usura dos agiotas, essa proximidade se mostra de todo ilusória. Ao

invés dos benefícios do favor, de uma ilustração conservadora, uma adesão proveitosa às famílias poderosas de São Paulo, o falido Balila Baldochi toma o caminho do mato, do sertão, das palhoças, dos caboclos, das trilhas no mato, das esteiras no chão batido, dos dias que começam de madrugada, do café adoçado com rapadura, dos cigarros de palha. No entanto, sente-se feliz nesse mundo de caboclos e caipiras, mesmo tendo que carregar sua mala de vendedor de remédios por trilhas difíceis.

A decadência de Ana Baldochi, nascida Godoy de Almeida, acentua a necessidade, a dependência e o favor. O marido passa muito tempo fora, vendendo remédios nos vilarejos para os caboclos. A casa se desarruma e se desorganiza, já que ela não é mais capaz de fazer o trabalho doméstico. Depende dos filhos pequenos para comprar o alcóol que bebe. Primeiro, Lazinha. Depois Ciro, pequeno, tão pequeno que mal alcança o balcão dos bares. Depende dos filhos e das vizinhas quando perde as forças, adoece e morre, vítima da depressão, do alcoolismo e da tuberculose. Morre numa solidão atroz. Morre numa posição derrotada que, em tudo e por tudo, contrasta com os mitos da modernização e do progresso. Muito, muito longe de alguém que lutasse e morresse por São Paulo, seu orgulho. Que se deslumbrasse com o espetáculo da vila passando a metrópoles em poucas décadas, enchendo os olhos dos incautos e dos otários. Que enchesse a boca para falar da cidade que mais crescia no mundo. Que fizesse nas casas das famílias poderosas do café as revoltas modernistas de salão. Que chocasse o gosto burguês da província no Teatro Municipal. Que fosse um intelectual dando tiros de ar nos céus da capital, cuja paisagem apodrecia. Que fosse filho de fazendeiros, de industriais, de comerciantes, que vivesse de rendas e pudesse, com maior ou menor espalhafato, fazer alguma traição de classe ou se arrepender de algumas inconsequências juvenis.

Como era de se esperar, quando Ana morre "*a cidade seguia seu ritmo de centro industrial provinciano indiferente ao destino daquela mulher.*"(Aquela mulher que deixou os filhos orfãos e dependentes. Aos oito anos, Ciro é tirado do curso primário, e vai trabalhar com o pai no sertão. As meninas, Lazinha e Zilda, vão viver com a piemontesa Claudina, madrasta de Balila Baldochi. Consciente da necessidade de trabalhar, não querendo se tornar um estorvo, Lazinha não se sente à vontade como hóspede, dependendo do favor dos parentes. A primeira parte do *Resumo de Ana* termina assim:

> O pedido correspondia à ética e às necessidades dos parentes e foi assim que, em meados de 1933, com catorze anos completos, Lazinha saiu da casa da avó ainda de

> madrugada e subiu a pé a rua dos Morros em meio a uma pequena multidão de moças e rapazes cujos rostos a escuridão ocultava, até chegarem juntos aos portões do prédio do prédio onde ela ficava de dez a catorze horas por dia costurando sacos de café: era a Fábrica Santa Maria, propriedade industrial da família de Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira de escritor de esquerda. [8]

De mãe para filha, a herança do trabalho alienado, doméstico ou na fábrica. Não podia ser mais lacônico o resumo do destino dessas mulheres pobres e dependentes na sociedade de classes que o capitalismo formou, em Sorocaba e São Paulo.

Na segunda parte do livro, a prosa precisa e concisa, distanciada e anti-ilusionista de Modesto Carone monta o mosaico da memória pelo ângulo de Ciro, filho de Ana, tio do narrador. Ciro nasce em 1925, quando a família passa por um período de prosperidade. A italiana Assunta Tienghi, parteira, cuidou do seu nascimento. Teve um enxoval caprichado. Ana e Ciro foram cuidados pela espanhola Frasquita, filha de D. Clara Moreno, passionais e chamadas "barcelonas". Na divulgação social do nascimento de Ciro, a pequena e relutante Lazinha vai às casas das famílias levando uma frase pronta, ensinada e recomendada pela mãe: "*Tem um criadinho às suas ordens*"[9]. Uma fórmula precisa para definir a relação de favor e dependência que marca a distância entre as famílias comuns, e seus filhos, e as famílias da elite, e seus filhos. E é com relutância que Lazinha se apresenta na mansão de Dona Luizinha Maia para anunciar o nascimento do irmão.

De maneira resumida, a relação é apresentada:

> Aos olhos da mãe a formalidade na residência senhorial parecia indispensável porque Julieta de Albuquerque, prima de Júlio Prestes, era irmã de Luizinha e tinha sido madrinha da menina. O filho de Julieta, Ciro, também era seu padrinho e o nome escolhido para o recém-nascido representava uma homenagem com endereço certo: menos de um ano mais tarde o menino seria batizado por Ciro Albuquerque de Vasconcelos a mando de Julieta e da matriarca Júlia na antiga igrjea do Bom Jesus, situada na Casa Amarela, hoje parte da região de Barcelona, onde em 1851 o empresário Manuel Lopes de Oliveira fez a primeira tentativa de instalar uma fábrica de tecidos na Província de São Paulo com máquinas importadas da Inglaterra. [10]

Parece promissor o futuro do menino Ciro, mas aqui também a proximidade com o mundo das famílias, das fazendas e das fábricas revela-se ilusória, pois em nada altera o sentido da necessidade e da dependência que definirão o destino de mais um fiel servidor da nossa paisagem, que desde cedo enfrenta o abandono, a violência e a doença. Logo aos três meses, num

passeio de carro a Itu, pela estrada coberta de betume superposta à trilha de índios e de boiadeiros, Ciro é picado por mosca varejeira. Forma-se uma bicheira na base do pescoço. O tratamento é caseiro, com arsênico e cremes preparados pelo pai, Balila, a partir de um velho manual francês. Em 1926, com o casamento já em crise, nasce a última filha do casal, Zilda. Com isso, o pequeno é posto na solidão, afastado que é pela mãe, pelas irmãs e pelas ausências do pai. É nessa posição precária que Ciro presencia a mãe, Ana, sendo espancada por Balila na frente dos filhos, "*Lazinha agarrada ao corpo da mãe para livrá-la das cintadas que zuniam, Zilda encolhida num canto escuro da sala e Ciro enxugando os olhos nas mangas de um macacão de flanela.*" [11]. Não por acaso, em Ciro "*o choro tornou-se uma segunda natureza.*".[12]

Na sequência de infortúnios, Ciro continua abandonado, fica com o pescoço duro por causa de um torcicolo mal curado, tem catapora e ganha uma lesão no olho. Para remate de males, perde a mãe aos 8 anos de idade. Ana Baldochi morre em 1933. São duas solidões, a do filho pequeno e a da mãe morrendo uma morte vil. Sem consolo. Sem remédio. Sem chance de final feliz. Ciro acompanha de muito perto a fase final da vida de Ana. Compra bebida nos botecos vagabundos para a mãe. Afasta os moleques que zombam da mulher frágil e bêbada. Acompanha a lenta agonia. Vela o cadáver na sala de paredes vazias. Órfão, sozinho e dependente, vai morar na casa de uma tia, mas não se acostuma com os modos severos do tio operário. Calado e sério, parte com o pai carregando a mala de remédios, na jardineira de Sorocaba até a Piedade, a pé "*pelos lugarejos miseráveis da Serra de Paranapiacaba.*"[13]. Com o pai, até os quinze anos Ciro anda pelo sertão de Iguape, próximo ao mundo pobre da roça, dos caboclos, das casas de taipa, das esteiras de vime e do chão batido para dormir.

Como Balila fizesse negócios com um representante dos Laboratórios Baldassari, Ciro ganha seu primeiro emprego, tornando-se aos dezesseis anos balconista da Farmácia Drogasil. Nessa altura, faz a vida social dos que não tinham dinheiro para frequentar clubes: a praça pública, o coreto, o *footing*. Anda bem vestido e se interessa por uma loira, com seus 16 anos. Saberá logo que a moça é prostituta desde os 13 anos. E cumprirá um destino que passou pelo bordel, pela delegacia e pelo reformatório. Tudo enquanto Sorocaba, a Manchester paulista, crescia ao ritmo da modernização industrial. Ao terminar a II Guerra, Ciro deixa a Drogasil para trabalhar na Estrada de Ferro Sorocabana. Parecia o cálculo correto, conseguir um emprego estável, tornar-se funcionário da ferrovia, que garantia o sustento de várias famílias por até três gerações. Cálculo que se revelará, mais adianta, a corda

bamba que acompanha as flutuações da economia, já que Ciro perderá o emprego numa primeira leva de demissões.

Nessa altura do relato, o narrador faz um corte para o presente, descrevendo de forma precisa a estação de trens. Não para fazer um turismo de imagens urbanas, mas para situar no cenário os que trabalham: "*A sigla EFS, em relevo nas paredes laterais dos prédios recortados como castelos de papelão, tem o desenho nítido de dragonas que contrasta com o céu de chumbo e o trabalho dos operários que há mais de meio século se revezam durante os sete dias da semana.* "[14]. Uma vez mais, a notação precisa e concisa do relato puxa o fio da meada pelo ângulo do trabalho, sem espaço para qualquer mitologia do progresso ou do crescimento econômico como espetáculo. Desocupado, com o pai doente, Ciro não encontra emprego nas fábricas que "*respondiam à crise com mais desemprego*". [15]

Como a geografia da necessidade é sempre estreita, aceitou o emprego de garçom no Bar Comercial. De dia, uma clientela. À noite, outra, ao redor das mesas de sinuca Taco de Ouro. De dia e de noite, Ciro se esfalfando prá agradar a clientela:

> O salário mínimo era engrossado pelas gorjetas divididas com os outros garçons, depois de deduzida a comissão que ia para os bolsos do proprietário. Não eram pagas as horas extras nem o adicional noturno previstos na Consolidação, e nas temporadas de fim de ano e Carnaval ele recebia um pró-labore por estar à disposição da clientela fora do horário habitual." [16]

É nessa situação que o narrador observa o tio, pelas frestas. É nessa situação que o tio percebe sua presença, dá-lhe uma moeda graúda e, em voz baixa, diz que é hora de voltar prá casa. É uma cena discreta, uma delicada passagem da terceira pessoa objetiva para a primeira, mais próxima e afetiva, em que o narrador muda de posição.

Através de clientes do bar, Ciro passa de garçom a gráfico do jornal *Cruzeiro do Sul.* Ganha menos, mas gosta do trabalho de composição. Já aos vinte e um anos, livre da autoridade paterna, mas "*a liberdade para decidir sozinho era acompanhada pelo desconforto de quem tinha encarado a sujeição como norma de conduta.*" [17] Empregado, ciro volta a fazer o footing na Praça Coronel Fernando Prestes. Conhece Terezinha, filha de operários da Piedade, com quem se casará. Também aqui, o infortúnio acompanha Ciro. A moça tem 23 anos e já fora amante adolescente de um homem rico, casado e avarento. Ambos continuam trabalhando muito, e a doença se apresenta. Ciro se intoxica com o antimônio, Terezinha é tuberculosa, e precisa ser

internada num Sanatório. Com o tempo, escasseiam as visitas de Ciro que se relaciona com outra mulher, Norma, ruiva, garçonete, também ligada à prostituição.

Tentando dar um passo adiante, Ciro sai do jornal *Cruzeiro do Sul* para a Gráfica Gutierrez. Compra uma impressora em São Paulo, com prestações fixas que o obrigam a trabalhar mais ainda. Em 1951, sua mulher volta do Sanatório. Juntos, trabalham duro. É no período de Juscelino, aquele chamado de nacional-desenvolvimentista, que Ciro conhece seu melhor momento comercial. Há muitas encomendas, para imprimir material para políticos. Em 1960, Norma, que se afastara, reaparece. Com isso, termina o casamento e vem o desquite. Para agravar a má sorte de Ciro com as mulheres, Norma enlouquece e mata o pai a facadas. Na sequência do relato, Ciro conhece Anita, que será sua companheira até o final da vida. Terão seis filhos.

Também o resumo da vida de Anita segue a estrita lógica da necessidade e do trabalho alienado. Nasceu pobre, foi camareira, quis fazer o Curso Normal, para ser professora. O que era muito comum para as filhas da classe média do interior de São Paulo na época, para ela era uma escolha impossível. Contenta-se com um curso de Corte & Costura, mais de acordo com os limites daqueles destinados ao trabalho manual. Na década de 1970, Anita será operária nas fábricas de tecido de Sorocaba, trabalho para o qual está bem qualificada. É sua maneira de viver o avesso da modernização, a ponta pobre do processo, em pleno milagre brasileiro dos militares e dos tecnocratas, que prometiam dividir o bolo depois que crescesse. Vieram Jânio, Jango, o ditador Castelo Branco e a recessão sela o destino de Ciro que, como o pai, vai à falência. Note-se que Ciro vive toda a sua vida, que termina em 1990, na geografia restrita de Sorocaba e seus arredores pobres, a nos lembrar que os capitais e as informações viajam rápido na economia mundializada, mas que os trabalhadores a maior parte das vezes não viajam, no máximo fazem um movimento migratório, em busca de uma vida melhor. Pela lógica da necessidade, da dependência e do trabalho alienado, o mundo do trabalho é duro, é difícil, é decepcionante. Nenhum glamour. Nenhuma noção de espetáculo do progresso e do crescimento econômico. Assim sendo, Ciro é empurrado para a margem, sempre na corda bamba, sempre no fio da navalha. Para a margem dos trabalhos cansativos e mal-pagos. Para a margem da própria família. Cada vez mais para a periferia da cidade.

Na altura da falência de Ciro, o narrador dá um corte para o presente e assume outra vez a primeira pessoa. O mosaico da memória monta sua figura contrastando passado e presente. O que se lê é um cenário urbano baru-

lhento e feio, atravessado pelos motores dos caminhões de carga e a poluição que os acompanha. Carregando as mercadorias do progresso, é claro. Ao narrador, as referências físicas da memória parecem diminuídas, quando não decadentes. Falidos, Ciro e Ana vão morar na periferia pobre de Sorocaba, num subúrbio chamado Terra Vermelha. Anita volta a trabalhar como faxineira, Ciro como carregador no largo do Mercado. O trabalho de carregar sacas de café e cimento é demais para Ciro, "*as cãibras no corpo eram muito fortes e Ciro não podia acompanhar o ritmo dos colegas jovens nem dos que estavam calejados na rotina de burros de carga.*"[18] Aqui, o leitor não tem como deixar passar uma certa relação entre o passado e o presente de Sorocaba, a Manchester paulista, a cidade antiga com agora 350 anos: na época da fundação, os tropeiros conduzindo os burros de carga. No surto modernizador – de Sorocaba, de São Paulo, do Brasil – os trabalhadores pobres ainda como burros de carga, carregando mercadorias no lombo. Por certo que uma lição materialista para se pensar o avesso do progresso e dos mitos da modernização.

Já na parte final do *Resumo de Ana*, a necessidade faz com que Anita procure uma antiga patroa, para conseguir um emprego. Tornam-se, ela e Ciro, caseiros de uma chácara elegante perto da rodovia Raposo Tavares. A patroa, ficamos sabendo, é casada com um médico famoso, "*parente por parte de pai do poeta Oswald de Andrade*".[19] Esperta, a patroa se aproveita da dedicação de Anita, fazendo dela empregada doméstica e também secretária, "*o que facilitava suas idas constante a São Paulo, onde tinha muitos amigos e fazia parte da sociedade.*"[20] Ciro sente-se bem na chácara, gosta de acordar de madrugada e capinar, lembra-se das viagens com o pai nos picos de Paranapiacaba, cuida das plantas e das flores em torno da casa. Num movimento interessante, afastou-se um pouco da vida urbana modernizada e "*voltou a tomar café adoçado com rapadura, passou a fumar cigarro de palha e nas horas que permanecia ao lado da filha lia os livros que havia subtraído à penhora de seus bens.*"[21] Essa nova vida aproxima o casal, e Anita engravida pela segunda vez.

Se fosse vivida pelos de cima, a situação poderia parecer algo como um idílio campestre, uma saudável proximidade com a natureza, longe da poluição e da violência que o progresso traz para a vida urbana. Se fosse uma narração com sentido idealista, talvez se contrapusesse o mundo da roça, do caipira, da vida rústica, ao mesmo mundo urbano sujo, feio e barulhento. Como não é assim, além do trabalho na chácara Ciro passa a vender aguardente de um alambique na estrada de Votorantim. Pega alguns garrafões por semana, e vai vendendo de boteco em boteco. Será vendedor ambulante de

bebida até o final da vida. Trabalho cansativo, de buscar os galões, transportá-los, passar a bebida para as garrafas, fazer a distribuição. No final, a vida de Ciro encontra a infância, mas por um viés que só poderia ser amargo: "*Anos depois, admitia que o que mais o incomodava naquela atividade era a consciência de que abastecia bares que visitava com a mãe na infância, vendendo a mesma bebida que havia contribuído para matá-la.*" [22]

O trabalho na chácara termina de maneira violenta, sempre indicando ao leitor como são ilusórias as proximidades entre os de cima e os de baixo, mediadas que são pelo trabalho, pela necessidade e pela dependência. Um simples equívoco, na anotação de um recado para o médico, faz com que Anita seja duramente criticada. No vértice, a violência:

"*O médico, um homem alto e corpulento, estava visivelmente alterado e correu de braço erguido para bater na empregada. Mas naquele mesmo momento recebeu uma bofetada no rosto que o fez recuar completamente aturdido.*" [23] O gesto é forte e marca, no mosaico da memória, um momento de firmeza e dignidade, contra o arbítrio de um patrão. Mas o resultado não poderia ser outro: Ciro e Ana são despedidos, tendo que deixar a chácara no dia seguinte. Uma vez mais, a narrativa marca a inconciliável distância que separa o mundo das famílias, das fazendas e das fábricas, o mundo dos poderosos e influentes, do mundo das famílias dos que trabalham, necessitam do trabalho e vivem a corda bamba da dependência, andando no fio de uma navalha que, infalível, acaba cortando.

Na velhice, morando ainda mais na periferia da cidade, Ciro torna-se uma espécie de "líder espiritual" e, graças à demagogia política, um "morador benemérito", com toda a ironia que acompanha esse estranho título. Com os aluguéis liberados pela ditadura militar, vem a rotina de despejos e mudanças, obrigando as seis filhas do casal a seguir desde cedo, como a avó materna, "*a rude rotina do trabalho compulsório*"[24] É nesse ponto do relato que o narrador, de volta à primeira pessoa, encontra Ciro depois de mitos anos. Na passagem, o mosaico da memória é outra vez contrastado com um presente modernizado, estranho, tendo ao centro os zumbidos da Companhia de Transformação de Energia Elétrica, vibrando em contraste com os filmes vistos no Cine São José na adolescência, e produzindo "*uma sensação difusa de fanstamagoria.*" [25]

Envelhecido, com os dentes amarelos de nicotina, vestindo jeans e camiseta, Ciro reconhece o sobrinho e caminha em sua direção, satisfeito com o encontro. Diz ao sobrinho que os negócios vão bem, que vai comprar uma Brasília, que vai construir uma casa nova e, sem ser perguntado, informa

"*que as filhas estavam bem e que a mais velha ia estudar medicina e a do meio balé.*"[26] Quanto às irmãs, Zilda e Lazinha, pouco se viam, tornando doloroso para Ciro o isolamento dentro da própria família. Sabiam que o coração de Ciro estava doente, mas que "*apesar disso ele e a mulher haviam conseguido, com um esforço que durou meses, erguer uma pequena casa com tijolos feito à mão*"[27], situada num terreno no mato e no alto, de onde se podia avistar as chaminés das fábricas. Ao invés do balé e da medicina, de uma vida menos definida pela crueza da necessidade material, "*a faixa de terra tinha sido paga até a última prestação por Anita, agora operária-padrão de uma confecção de roupas, e pelas filhas mais velhas, que trabalhavam como secretárias durante o dia e faziam o supletivo à noite.*"[28] Processo que vai acompanhado de um forte ressentimento das filhas para com Ciro, que caíra na armadilha de prometer o que não poderia cumprir, isto é, uma vida melhor, uma ascensão social, o acesso a um mundo de prestígio. Como a promessa de felicidade não poderia ser cumprida e, ao invés do prestígio, da arte, da mundanidade social, das faculdades, dos empregos valorizados, vieram os baixos salários, os empregos mofinos e pequenos, os cursos noturnos para os pobres, a posição de Ciro na família torna-se difícil. No final do resumo narrado pela ponta pobre do processo, Ciro fica chocado ao descobrir que o namorado da filha mais velha era um mulato. De fato, um pedreiro discreto e educado, que tem um irmão, com o qual uma filha mais nova de Ciro também se casará. Unidos pelo casamento, no mesmo terreno onde estava a casa construída com o trabalho de Ciro e Anita, os dois irmãos pedreiros constroem mais duas casas, para viver com as mulheres. Os dois casamentos foram realizados juntos, e

> Ciro assistiu à cerimônia com o traje feito pela mulher e assim que o cortejo saiu para a rua ele sentiu no rosto os grãos de arroz atirados pelos vizinhos. Nesse instante teve de chorar pela primeira vez desde havia muito tempo porque alguma coisa se completava naquele dia e ele não conseguia dizer o que era, embora o choro embalado pelo sino da capela falasse por ele e o aliviasse de um dor que o acompanhava fazia anos.[29]

Em seguida, a narrativa é trazida para o presente, no episódio da *praça do canhão*. Uma vez ainda, o narrador contraste o cenário urbano do presente com o passado, como método de montagem do mosaico da memória e da experiência dos personagens. Ciro encontra o sobrinho e ouve o que é definido como "*o último grande drama histórico da cidade*": a Revolução Liberal de 1842", em que Tobias de Aguiar, filho de Sorocaba, herdeiro de uma fortuna em escravos e imóveis, foi aclamado presidente de São Paulo por

alguns patriotas, em oposição a D. Pedro II. Formaram um batalhão, que foi derrotado na ponte do rio Pinheiros, por soldados comandados experientes comandados pelo Duque de Caxias. Derrotados, os tais "patriotas" recuaram até Sorocaba, onde Tobias de Aguiar casou-se com a marquesa de Santos, para quem passou seus bens, fugindo depois para o sul do país, disfarçado como tropeiro. Sentado no banco da Praça, envelhecido mas satisfeito por estar ouvindo o sobrinho, fica registrada a resposta de Ciro: "*Tenho presente que o comentário que fez sobre o relato, ao levantar-se da mureta com as duas sacolas na mão, foi que um dos prejuízos que sentia por não ter podido estudar é que não conhecia o único lugar onde havia vivido.*" [30]

Nascido em 1925, Ciro morre de enfarte no verão de 1990. Um verão difícil e chuvoso, em que as torrentes de água ameaçavam o terreno e as casas da família que, no entanto, tinham sido solidamente protegidas pelos dois irmãos pedreiros. Cansado, com as pernas inchadas, respirando mal, Ciro apresenta-se melancólico, coisa que Anita suportava mal, associando a fala melancólica do marido "*às suas pregações aos vizinhos, que haviam migrado do Norte.*"[31]. No dia em que morreu, Ciro estava bem disposto, acordou cego e foi trabalhar. Andou pela cidade, despediu-se de antigos clientes, passou os dedos pelo reboco do Mosteiro de São Bento, comprou dois litros de leite e um quilo de pão e entrou na casa ao meio-dia, quando esteve com Anita pela última vez:

> Anita chegou pouco depois e ao atravessar a soleira percebeu que Ciro estava tendo um enfarte. Ainda foi capaz de desabotoar a camisa empapada de suor, procurou reanimá-lo chamando-o pelo nome e no momento em que ele abriu os olhos e os músculos do rosto se descontraíram, a única coisa que ouviu direito foi uma pergunta – se ela sabia que ele gostava dela. Anita tinha certeza de que era uma hora da tarde e que por algum motivo estava soando o apito de uma fábrica. Não vinha de muito longe do barracão onde o marido acabara de morrer em seus braços: chegava do centro de Votorantim, sede do império industrial da família Ermírio de Moraes.[32]

No final do resumo conduzido pela prosa precisa e concisa de Modesto Carone, distanciada e capaz de conferir imensa dignidade aos destinos dos personagens moldados pela necessidade e pelo sofrimento, o narrador conclui: "*Quando o caixão é finalmente transportado para o interior do cemitério, agarro uma das alças e constato que o revés não abandonou Ciro até o fim, pois é numa tumba sem lápida que ele some sob a terra e no dia seguinte chega a notícia de que o corpo foi enterrado na cova errada.*" [33]

Terminada a leitura, temos um forte sentido de realidade, a partir de um mosaico da memória montado a partir da ponta pobre e precária de um

processo de modernização do capitalismo. Como o fio da memória familiar é puxado a partir desse ângulo muito preciso e definido, não se trata de buscar um narrador volúvel e cínico, na figura de algum canalha cordial da classe dirigente brasileira, invertendo uma acumulação literária pelo alto e resgatando do conformismo o mais importante escritor do nosso país, como fez Roberto Schwarz analisando Machado de Assis. No *Resumo de Ana*, é notável a força do distanciamento, decoro, dignidade e, nos momentos cruciais do relato, delicadeza do narrador, com alternâncias muito precisas entre a terceira pessoa objetiva e a primeira pessoa que participa da memória de sua família. A força da narrativa, por essa via, não deriva de um infindável jogo de fundos falsos, de falsas pistas, de misturas constantes entre realidade e ficção, de algum mise en âbime repetido pela enésima vez, como se fosse a última novidade da criação literária. Como é o caso de uma parte considerável da literatura brasileira contemporânea elogiada pela crítica. Muito menos se trata de jogar na cara do leitor, sem mediação e montagem, os dados crus da realidade bruta, com a intenção rasteira de chocar e, acrescente-se, bloquear o pensamento crítico.

No *Resumo de Ana*, o que se lê é uma narrativa madura, depurada, que se beneficia da melhor tradição literária moderna, sem fazer nenhum estardalhaço quanto aos procedimentos construtivos. O resultado é forte, porque a concisão condensa o efeito estético e amplia o campo imaginativo do leitor, que não precisa se desvencilhar dos excessos emotivos ou da exposição nua e crua "da vida como ela é ". Limitados pela necessidade, pelo trabalho alienado, pela dependência e pelo favor, os personagens do livro não podem refazer suas vidas, nem ser redimidos. Mas o resumo exemplar que se lê por certo resgata a memória dessas pessoas comuns e anônimas, destinadas ao esquecimento e à irrelevância. Acrescente-se: distanciamento, dignidade, decoro, delicadeza nos momentos cruciais, sem nunca ceder à demagogia, populista ou sentimental, que acabaria por destruir a força da narrativa. Puxando o fio da memória pelo avesso da modernização, fica uma crítica rigorosa dos mitos do progresso e do crescimento econômico. Lançando uma luz diferente sobre o século moderno e modernista de São Paulo, capital e interior. Fica o avesso da hegemonia econômica, nos últimos anos traduzida em hegemonia política, graças aos dois mandatos presidenciais de Fernando Henrique Cardoso, e ao atual mandato de Luís Inácio Lula da Silva. Numa curiosa e difícil semelhança, em que o príncipe dos sociólogos e o antigo dirigente sindical convergem no projeto de garantir justamente a hegemonia do capital financeiro, industrial e comercial de São Paulo, no interior e

na capital, no campo e na cidade. Seguidos por um cortejo de bufões, de tolos sentenciosos, de novos ricos, de arrivistas, de cooptados e de conformistas, fiéis servidores das forças conservadoras, fazendo o serviço sujo que esses grupos, de qualquer jeito, fariam.

O mosaico da memória que é o *Resumo de Ana*, no entanto, é montado sempre a partir da necessidade, do trabalho como necessidade, nunca como virtude. Não há elogio do trabalho, só a servidão que deriva da necessidade. Os personagens postos em posições servis, nunca virtuosas. A necessidade que leva às posições servis não é compensada por alguma virtude específica dos de baixo, dos pobres e dos remediados. Não tem manha, malícia, malandragem, picardia, nada que dê uma compensada: o progresso e a modernização do capitalismo são vividos pelos personagens de fato como uma catástrofe, uma sucessão de infortúnios e derrotas, que negam a vida e deixam marcas profundas, no corpo, na mente, na alma.

Se aparecesse como virtude, o trabalho faria figura de elogio do progresso e das qualidades empreendedoras dos fazendeiros, dos industriais e dos comerciantes de São Paulo, sejam eles das tais "famílias quatrocentonas", ou filhos de imigrantes europeus que aqui chegaram no final do século XIX e no começo do século XX. As ruínas dos vencidos seriam, nesse caso, carregadas no cortejo triunfal dos vencedores, no passado e no presente.

Engrossariam o coro dos contentes, da velha e da nova classe dominante, junto com seus aderentes e divulgadores. Mas, como avesso da modernização, as vidas resumidas e exemplares de Ana, Ciro e suas famílias não cabem na moldura arrogante que fetichiza o progresso, os bandeirantes, os desbravadores, os empreendedores, os tocadores de obra, os que roubam; mas fazem, os que fazem do progresso um milagre ou um espetáculo, os que cabem naquela imagem grosseira que ouvi, no mesmo interior de São Paulo, talvez no começo da década de 1960, quando era menino: "*São Paulo é uma locomotiva carregando vinte e dois vagões de merda.* ". O avesso disso são os trabalhadores que, por mais de meio século, trabalharam duro nas estradas de ferro como a Sorocabana. Foi o caso de Ciro, vale lembrar, com as mãos e braços cobertos de estopa suja, para não se ferir consertando os vagões dos trens. Mas que, mesmo assim, se feria e ficava marcado.

Notas

[1] CARONE, Modesto. *Resumo de Ana.* SP, Cia das Letras, 1998.

[2] CARONE, Modesto. *As marcas do real.* Rio, Paz e Terra, 1979.

[3] Idem, p. 40.

[4] CARONE, Modesto. *Dias melhores.* SP, Brasiliense, 1984.

[5] Idem, p. 93.

[6] Resumo de Ana, p. 55

[7] Idem, p. 50

[8] Ibidem, p. 50

[9] Ibidem, p. 55

[10] Ibidem, p. 55

[11] Ibidem, p. 59

[12] Ibidem, p. 59

[13] Ibidem, p. 62

[14] Ibidem, p. 70

[15] Ibidem, p. 72

[16] Ibidem, p. 74

[17] Ibidem, p. 76

[18] Ibidem, p. 93

[19] Ibidem, p. 93

[20] Ibidem, p. 94

[21] Ibidem, p. 94

[22] Ibidem, p. 96

[23] Ibidem, p. 97

[24] Ibidem, p. 101

[25] Ibidem, p. 102

[26] Ibidem, p. 102

[27] Ibidem, p. 104

[28] Ibidem, p. 104

[29] Ibidem, p. 107

[30] Ibidem, p. 109

[31] Ibidem, p. 110

[32] Ibidem, p. 112

[33] Ibidem, p. 113

Resumo: Este artigo faz uma análise do romance *Resumo de Ana,* do escritor brasileiro Modesto Carone, relacionando personagens, famílias, posições de classe, vida cotidiana, e o mundo do trabalho, no contexto da modernização conservadora do capitalismo– na cidade de Sorocaba, no Estado de São Paulo e no Brasil.

Palavras-chave: Literatura. Memória. Capitalismo.

Abstract: This article analyses the novel *Resumo de Ana,* of the brazilian writer Modesto Carone, examining the relations between characters, families, class positions, daily life, and the world of work, in the context of conservative modernization of capitalism – in the city of Sorocaba, the State of São Paulo and Brazil.

Key-words: Literature. Memory. Capitalism.

Recebido para publicação em 28/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

A POESIA PARNASIANO-SIMBOLISTA NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Fernando Cerisara Gil, Paulo Cezar Maia, Maria Cristina Périgo e Greicy Pinto Bellin

Este artigo tem a proposta de estudar o modo como a historiografia literária brasileira mais recente *situa* a poesia parnasiano-simbolista. Como historiografia literária mais recente, entendemos aquela elaborada no século XX e que, ainda hoje, define a nossa visão sobre o período em questão. Para isso, selecionamos quatro histórias da literatura brasileira que ainda possuem impacto determinante para o seu estudo: *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos (1938), de Nelson Werneck Sodré; *A literatura no Brasil* (1955), organizada por Afrânio Coutinho ; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi (1970), e *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira (1977), de José Guilherme Merquior.

A hipótese que o trabalho sugere é a de que a discussão da moderna historiografia se baseia em maior ou menor grau na *noção do nacional* como forma de definir e ao mesmo tempo de valorar a natureza literária, estabelecendo-se, no caso que abordamos, como modo de compreensão de nossa poesia finissecular. A noção de nacional pode se revestir de perspectivas teóricas, literárias e políticas as mais diversas e conflitantes muitas vezes entre as obras mencionadas, mas será ela que explícita ou implicitamente norteará a abordagem de boa parte dos autores e encaminhará, num certo sentido, o *lugar* da poesia parnasiano-simbolista em nosso contexto literário.

A nossa exposição se desdobrará em dois momentos: num primeiro, faremos uma apresentação do ponto de vista das obras com relação à poesia parnasiano-simbolista e, num segundo, discutiremos as implicações contidas nessas abordagens e como podem constituir um limite para uma crítica mais produtiva da poesia finissecular brasileira.

Nelson Werneck Sodré, em *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos, concebe a sua história da literatura obedecendo a um *critério histórico*, ao argumentar que o desenvolvimento da nossa literatura obedeceu às contingências econômicas, políticas e sociais. A partir desse *critério histórico* o desenvolvimento da literatura brasileira teria se processado em três níveis: "Um período colonial, na vigência da subordinação à me-

trópole, um período de elaboração nacional, na vigência da estrutura levantada na fase de surbordinação, e um período, ainda recente, caracterizado como nacional, quando o Brasil adquire os traços que definem a nação" (SODRÉ: 25).

O critério histórico que baliza a nossa evolução literária funda-se, portanto, na noção do *nacional.* Por nacional o autor compreende uma "literatura peculiar, original e brasileira" que assim o é por se aproximar da vida, isto é, daquilo que rodeia os escritores, "da terra, da gente, dos dramas e dos problemas próprios do nosso meio e do nosso tempo" (SODRÉ: 25). Entretanto, a elaboração de uma literatura nacional somente é possível se configurar quando a estrutura colonial é destruída e a sociedade apresenta fisionomia nova, o que significa a "formação de uma estrutura nacional de produção", com a conseqüente redefinição de classes e o papel que elas representam (SODRÉ: 19). Evolução das condições econômicas do ponto de vista nacional e literatura nacional caminham *pari passu* para Sodré.

Assim, para o autor, a literatura parnasiano-simbolista se situaria no segundo momento de desenvolvimento literário, em que predominava ainda o fenômeno que denomina de transplantação, que se trata, segundo o autor, de simples imitação formal de processos e escolas estrangeiras, não permitindo existir, nesse contexto, originalidade nem autonomia.

O autor destaca que, na poesia parnasiana e simbolista, a linguagem se caracterizaria pelo trabalho artesanal cuja perfeição e o virtuosismo tendem à transitoriedade e ao isolamento. Relaciona este traço artesanal que estará presente na poesia finissecular a certas condições sociológicas e históricas do país. Ele argumenta que na medida em que a divisão de classes é profunda, definida sobretudo pela diferença entre senhores e escravos, não há necessidade de se afirmar a sua condição, já que "ela transparece ao primeiro olhar" (SODRÉ: 451). Entretanto, no momento em que os traços exteriores se generalizam, estendendo-se a outros grupos sociais – ao homem livre pobre, por exemplo – há que se "transferir os traços de distinção a outros planos" (SODRÉ: 451). A ostentação do saber, do conhecimento e, por extensão, da literatura torna-se repertório dessas diferenças que começa a ser utilizado pela classe dominante. A partir daí "a distinção pela capacidade artística começa a ter um papel e surge a idéia conseqüente de que o apreço que aquela capacidade merece deve provir apenas de uns poucos, dos iniciados, dos que têm condições de atingir o requinte. E o artesanato é um requinte" (SODRÉ: 452).

Dando ênfase a sua perspectiva de classe, Nelson Werneck Sodré acrescenta que, no surto de industrialização e urbanização que ocorre, surge uma

classe média mais forte, mas que "imita ainda os padrões da classe dominante", sem possibilidade de formular suas próprias características em termos artísticos. Nessa imitação, o autor destaca um traço: o desejo de distinguir-se pela atividade intelectual, que "continua a ser um terreno peculiar aos que não exercem esforço físico" (SODRÉ: 452-453).

Nesse contexto, o Parnasianismo e o Simbolismo se caracterizam como uma especialização da arte capaz de depurá-la da participação dos ignaros. "De tudo isso não poderia resultar outra coisa senão o distanciamento entre o escritor e o público" (SODRÉ: 453). Ambos estilos se apegam ao cuidado formal e "esquecem os motivos da vida, para um distanciamento pronunciado, um ato de vontade". O afastamento da realidade é característica da literatura da época, mas as duas escolas "forneceram caminho para a realização daquilo que a fase vigente impunha". Os parnasianos se afastavam mais da realidade pela forma; os simbolistas, pelo conteúdo. Mas os dois períodos ficaram "como coisa estranha, produtos exóticos, em uma literatura que dava os primeiros passos no rumo de aproximar-se da realidade nacional". Os adeptos destas escolas encontraram uma saída para a solução de uma desigualdade que era peculiar ao Brasil (SODRÉ: 455).

No livro *A Literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho escreve a introdução geral e as introduções específicas de todos os capítulos, sendo cada um correspondente a um período diferente da literatura brasileira. Neste caso, os estudos no interior dos capítulos são divididos em pequenos textos atribuídos a diferentes autores, que, porém, seguem uma única orientação organizadora, definida na introdução geral: uma abordagem cronologicamente descritiva do desenvolvimento evolutivo da literatura brasileira.

Coutinho argumenta na introdução geral que o problema da historiografia literária brasileira está no modo periodológico inconstante como ela tem se orientado, ora privilegiando aspectos sócio-históricos, ora estilísticos, e sempre sem muita clareza nas perspectivas de abordagem. Outro problema é o que chama de "sentimento nacional" na historiografia literária, a intenção de ver na literatura o reflexo da evolução econômica, política e social do país que, segundo diz, orientou esse tipo de análise literária por muito tempo. Para ele, isso impossibilitou o aparecimento de uma interpretação que encarasse a nossa literatura como um acontecimento autônomo, para além da sua identificação como documento. E argumenta que a solução para tais problemas pode estar numa abordagem que vislumbre a descrição dos processos evolutivos dos estilos literários em nosso país.

De acordo com Coutinho, a literatura no Brasil sempre se caracterizou pelo esforço em criar uma tradição local. O que sempre se definiu pela luta entre a tradição européia, pautada pela auto-afirmação no novo mundo, e a tradição em formação, pautada pela conquista de identidade. Este livro é apresentado, assim, como interessado no estudo da autonomia das formas estéticas e da evolução dessas formas na história literária brasileira em função de uma possível autonomia literária. "Cultural e literariamente somos uma nação em curso. A longa marcha no sentido desse autodomínio teve dois pontos altos: a fase romântico-realista do século XIX e o período modernista contemporâneo" (COUTINHO: 36). Mas, para Coutinho, nossa literatura é ainda pobre e sem personalidade, "certamente, porque ainda não logramos construir completamente ou consolidar a formação do país, sem o que torna impossível, em plenitude, uma literatura vigorosa e original" (COUTINHO: 53).

De acordo com o organizador de *A Literatura no Brasil*, este livro se pauta por uma análise intrínseca, primando pela compreensão da evolução das formas e gêneros literários. Sua orientação é "fundamentada nas noções de estilo individual e estilo de época, constrói sua periodização segundo um esquema estilístico, descrevendo os períodos como ascensão e a decadência de um sistema de normas ou convenções, procurando identificar o ponto de exaustão dos artifícios e o do início da aspiração por novos" (COUTINHO: 67). Assim cada um de seus capítulos é dividido em: introdução e abordagem do período em questão na sua experiência européia e, em seguida, na tradição local em formação. E a experiência local é apresentada pelo que pôde oferecer de novidade à tradição em marcha de formação, por isso há nos capítulos estudados um descritivismo panorâmico que agrega o maior número possível de poetas, de preferência, de diferentes lugares da geografia nacional.

No capítulo que trata do Parnasianismo, Coutinho sugere que este período teria surgido como oposição abstenseísta e evasiva à poesia social da década de 1870, uma poesia inspirada pelo último romantismo e empenhada nas reivindicações por justiça social e progresso. Assim, o objetivismo estético da teoria da "arte pela arte" e a busca de temas exóticos de saída clássica servem ao Parnasianismo como uma possibilidade de reação, uma fuga àquela relação entre poesia e desígnios político-sociais característica da chamada "poesia nova" ou "social". Na seqüência do estudo, Péricles Eugênio da Silva Ramos oferece uma recolha pouco seletiva de poetas, poéticas e obras de vários lugares do Brasil, sugerindo como justificativa uma investi-

gação de originalidades de estilo. E conclui seu estudo, dizendo que o Parnasianismo se estabeleceu como uma experiência formalizante forte em nossa literatura, tanto que sobreviveu à Semana de 22 e se constituiu como uma subescola de poesia – "uma disciplina estilística de grupo, de feição clássica, e com leis precisas" (COUTINHO: 129) – generalizada nas províncias.

No capítulo que trata do Simbolismo, Afrânio Coutinho diz que o estilo se apresentaria, por volta de 1890, como uma potencialização do individualismo romântico, apesar de contrária ao sentimentalismo: uma religião isolacionista oposta a qualquer filosofia de ordem política ou estético-normativa, uma atitude anti-racional e antimaterialista expressa em uma poesia ornada de artifícios musicais e plásticos e inspirada pelo desejo histérico de liberdade. Na seqüência, o panorama do Simbolismo fica a cargo de Andrade Muricy, que inicia seu estudo com uma análise da poética de Cruz e Sousa para, em seguida, afirmar que o Simbolismo se ramificou a partir do Poeta do Desterro, para Muricy, o "fulcro dinamogênico" do estilo. A descrição dessa ramificação sugere um mapeamento da manifestação do estilo no país, uma espécie de análise histórico-extensiva.

Após esse mapeamento de Muricy, Rodrigo Otávio faz uma análise onde sugere ter sido o Simbolismo uma espécie de primeira tentativa de Modernismo. Segundo diz, os parnasianos não tinham maturidade nem estética nem crítica para assumir tal papel, o que não se pode dizer dos simbolistas. No entanto, diante de um público limitado, formado pelo gosto parnasianista, a tendência filosófica e metafísica do Simbolismo não pôde ser compreendida e se transformou em perda da consciência histórica. Essa inconsciência possibilitou o surgimento do Penumbrismo, que, caracterizado pela vaga tematização do cotidiano vazado em um olhar melancólico, oferecerá as primeiras tentativas modernistas, porém expressas em linguagem simbolista.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, se preocupa em traçar a dinâmica de nossa história literária desde o período conhecido por Literatura de Informação até as Tendências Contemporâneas de nossa literatura. No primeiro capítulo de seu livro, Bosi diz que a problemática da literatura brasileira desenvolveu-se sobre o que ele chama de "complexo colonial". Para ele, a colônia "é, de início, o objeto de uma cultura, o outro em relação à metrópole (...) e só deixa de o ser quando passa a sujeito de sua história" (BOSI: 13). Desta forma, nossa literatura teria um caráter híbrido, constituído por "códigos literários europeus *mais* mensagens ou conteúdos já coloniais" (BOSI: 14).

Esta perspectiva de análise é empregada no exame do Parnasianismo e do Simbolismo, uma vez que Bosi, em sua abordagem historiográfica, vê a poesia finissecular brasileira como uma espécie de tentativa fracassada de superação do "complexo colonial", o que é devido, em grande parte, à omissão, nessa poesia, das contradições históricas e sociais daquele tempo. O autor considera principalmente o Simbolismo como um projeto mal-sucedido, que via na transcendência a saída para o que ele chama de "mal-estar na civilização industrial", e que foi, justamente devido a esta postura de evasão, desacreditado frente à tradição literária da época, representada pelo Realismo e pela mentalidade positivista e pragmática da burguesia.

Em sua análise, Bosi considera a tendência estetizante como a principal preocupação da poesia parnasiano-simbolista. Para ele, a poética do Parnasianismo se situa na "convergência de ideais anti-românticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma" (BOSI: 246). Ao comentar sobre o movimento parnasiano, o autor ressalta a extrema preocupação formal dos poetas deste estilo, tais como o gosto pela descrição, o tradicionalismo em relação ao metro, ritmo e rima, e a impessoalidade. O crítico-historiador também destaca o ideal da "arte pela arte", que teria nascido com a poesia parnasiana e se concentraria apenas no fazer poético, se desdobrando na "arte sobre a arte", ou seja, na descrição de objetos decorativos como vasos, espelhos e estátuas gregas.

A análise de Alfredo Bosi sobre a poética simbolista se orienta pela já mencionada idéia de "malogro" na auto-superação de nosso colonialismo cultural. O autor dedica extenso capítulo ao exame do Simbolismo, visto como um estilo que procurou resgatar valores românticos que haviam se perdido com o surgimento do Realismo na literatura, enquanto que o estudo sobre o Parnasianismo é justamente uma parte do capítulo destinado ao Realismo. Ao analisar o Simbolismo brasileiro, Bosi questiona suas origens em nosso país, chegando à conclusão de que o movimento simbolista foi, no Brasil, um "produto de importação", uma vez que "não apresenta homologias com a vida social da época", sendo, nesse ponto, diferente da estética parnasiana, que contava com um grande público leitor e acompanhava a ideologia corrente em fins do século XIX. (BOSI: 298) Segundo o autor, "o irracionalismo literário não é capaz de substituir em força e universalidade as crenças tradicionais; nem o seu alheamento da ciência e da técnica vai ao encontro das necessidades das massas que ocuparam o cenário da História deste século e têm clamado por uma cultura que promova e interprete os bens advindos do progresso" (BOSI: 297). Esta é uma das razões pelas qual

Bosi considera o Simbolismo brasileiro uma tentativa malograda de superação do "complexo colonial" existente em nossa literatura, uma vez que o movimento não conseguiu romper a "crosta oficial" da literatura realista, opondo-se às concepções mecanicistas da burguesia da época. A superação do mencionado "complexo colonial" se daria apenas em 1922, com o advento do movimento modernista, que representa, para o autor, um *turning point* na literatura brasileira na medida em que "há um estilo de pensar e de escrever anterior e outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira" (BOSI: 431).

De Anchieta a Euclides: uma breve história da literatura brasileira, de José Guilherme Merquior, abrange a literatura brasileira do período que vai da "literatura da era Barroca no Brasil" até a "antevéspera do modernismo". Já no prefácio do livro, o autor anuncia que visa uma perspectiva unificada do "processo evolutivo das letras brasileiras" e que o livro tem o cuidado de caracterizar as obras e seus respectivos conjuntos "a partir de suas peculiaridades de escrita e estilo (...), ponto de partida da análise literária" (MERQUIOR: 8).

Como afirma no prefácio, o autor compreende as letras brasileiras como sendo "região da literatura ocidental"; por isso, antes de analisar os traços específicos adquiridos pelos estilos Parnasianismo e Simbolismo no espaço da cultura brasileira, Merquior individualiza-os ao "nível da sua acepção genérica, transnacional" (MERQUIOR: 9), discorrendo sobre os princípios culturais e ideológicos que conduziram as poéticas da virada do século XIX, sem que isso resulte em simples orientação cronológica.

Nesse momento, o autor destaca que os estilos "pós-românticos de antes do modernismo" foram muito mais concomitantes do que sucessivos e que "nenhum deles se afirmou, como havia acontecido com o Romantismo, no conjunto dos grandes gêneros literários" (MERQUIOR: 141). Destaca ainda que uma particularidade aproxima o Romantismo, o oitocentos pós-romântico e a literatura moderna: os três foram estilos de oposição cultural – "luta sistemática da arte contra as tendências dominantes da civilização ocidental" (MERQUIOR: 142). A divergência entre o Romantismo e o Segundo Oitocentismo, contudo, está na modulação da oposição no que se refere à visão de mundo e à imaginação poética.

A visão de mundo do Romantismo vinculava-se a idealismos, cuja expressão não estava isenta de aderências subjetivas – "mística do eu e da totalidade". O idealismo hegeliano, que deu a tônica do modo de a literatura ver o mundo até 1848, fez com que a imagem poética romântica se apresentasse como uma expressão da alma e a literatura como reflexo da raça, do meio e

do momento. Contudo, após esse período, a visão de mundo hegeliana dá lugar ao pessimismo que vai de Schopenhauer a Nietzsche. Assim, a imagem poética pós-romântica também se transforma: "a criação literária passa a aspirar à *impessoalidade* (...), a lírica parnasiana ou simbolista se querem objetivas; não pretendem ser 'confissões' do eu" (MERQUIOR: 146), são antes guiadas pelo vazio do ideal.

Na seção intitulada "Literatura e civilização no Brasil do fim do Império e no início da República Velha", Merquior "evoca o fundo sociológico" do período em questão da nossa literatura. Nessa parte do texto, o autor discute a condição do escritor brasileiro, a valorização da inteligência, destacando que a estética pós-romântica "exercia uma função heráldica, hierarquizante, conferindo *status* aos talentos de estirpe média e pequeno-burguesa" através da "sofisticação da linguagem" ou pela "intelectualização do conteúdo" (MERQUIOR: 149). O autor destaca que se há algum defeito para apontar "no conjunto da era pós-romântica" este defeito é a "tendência a comprometer a vitalidade do estilo por meio de um emprego ornamental, mais do que analítico, dos motivos formais e ideológicos da época". Sentenciando por fim: "Literatura parnasiana (e nesse sentido, a etiqueta vale para todo o período) é isso: jogo de estilo que se afasta da busca incessante, pela linguagem poética, de uma interpretação da experiência humana. O nosso romantismo pecara às vezes por excesso de consciência ingênua; o nosso pós-romantismo, por formalismo. Foi contra este que a revolução modernista reagiu vitoriosamente" (MERQUIOR: 150).

Na análise do Parnasianismo, José Guilherme Merquior discorre antes sobre sua manifestação na Europa e depois situa a sua presença no Brasil, destacando que "os nossos parnasianos cuidaram menos de atingir a 'impassibilidade' recomendada por Paris do que assegurar livre curso à tendência, bem ibérica para o exibicionismo verbal" (MERQUIOR: 166-167). Nesse momento da discussão, diferente da análise longa do Parnasianismo europeu, o autor vai direto para a exemplificação dos poetas brasileiros.

Em seguida, ao abordar o Simbolismo, aponta que este compartilhou com a poesia parnasiana "o anti-sentimentalismo, a repulsa à egolatria romântica, o gosto pela palavra rara (...) e o culto da forma". Contudo, para o autor, os simbolistas, "insurgindo-se contra o império do imediato e positivo em arte, exaltaram o poder de *vidência* da poesia – embora nem sempre (...) em termos espiritualistas" e "opuseram à estética *plástica* do Parnaso um constante anelo de musicalidade" (MERQUIOR: 180).

O autor assinala, nesse momento ainda do seu texto, que há uma diferença importante entre a literatura de vanguarda do século XX e a poesia simbolista, uma diferença que, segundo ele, "anula a impressão de continuidade (...) entre o simbolismo e modernismo": é que o simbolismo "se inspirava numa concepção mágico-soteriológica, isto é, salvacionista, regeneradora e redentora, da criação artística. (...). Os modernos, porém, entendem a arte como *jogo*, muito mais do que como talismã salvador. Sua estética é, medularmente, crítico-lúdica, e não gnóstico-soteriológica (...). A compenetração espiritual dos simbolistas: eis aí o que os separa do coração da modernidade." (MERQUIOR: 184)

Na discussão ainda sobre o simbolismo no Brasil, ele chama a atenção para a cegueira da crítica brasileira, destacando que "a inferioridade, não da poesia, mas da presença literária do Simbolismo nos anos 90 explica em parte, embora não justifique, a cegueira condenatória da crítica 'oficial' do tempo". Seria preciso esperar pelo "espiritualismo moderno" para que com Andrade Murici o período "recebesse definitiva consagração crítica" (MERQUIOR: 185).

Por fim, antes analisar os poetas simbolistas brasileiros – na verdade, extensa análise de Cruz e Sousa, – Merquior afirma que nem na obra madura do Poeta do Desterro o Simbolismo brasileiro utilizará o "extremismo lingüístico, a radicalidade da construção do espaço poético de Mallarmé", sentenciando que os nossos maiores simbolistas "*foram antes neo-românticos*, sem que, no entanto, deixassem por isso de enriquecer notavelmente o acervo lírico da língua" (MERQUIOR: 191).

As quatro abordagens historiográficas dos períodos em questão são balizadas por uma única perspectiva, apesar de orientada por aspectos diferentes e formulada em função de variantes também diversas em cada historiador: a busca de interpretação do Parnasianismo e do Simbolismo pela chave explicativa do processo de elaboração de uma tradição literária local ou do que pode se chamar de literatura nacional.

Para uma síntese das preocupações dessas historiografias em função de tal perspectiva, podemos dizer que Wernek Sodré se preocupa com a dinâmica do processo sócio-cultural da virada do século XIX, buscando na interpretação da literatura brasileira um meio de interpretar o Brasil, tendo em vista sempre a paridade entre formação histórica, social, econômica, política, de um lado, e, do outro, a formação literária nacional. Ele vê Parnasianismo e Simbolismo como integrantes do mesmo processo no contexto de formação nacional e literária. Já Afrânio Coutinho nega essa paridade entre

acontecimentos histórico-econômicos e político-sociais na historiografia literária e diz se preocupar com a descrição, pela historiografia, da evolução da linguagem e das formas literárias nacionais. De acordo com a concepção deste último, Parnasianismo evolui esteticamente a Simbolismo, mas o resultado fracassa enquanto tentativa evolutiva para uma expressão que se possa chamar de *autenticamente brasileira*. Alfredo Bosi apresenta a dialética do colonialismo cultural como explicação para a evolução literária brasileira. E ele concebe o Parnasianismo como importação estética e reflexo do Realismo, e o Simbolismo como modernização fracassada. Por fim, José Guilherme Merquior busca definir a dinâmica do estágio da literatura ocidental, onde insere o caso brasileiro, como uma experiência regional em relação a uma literatura transnacional.[1] Segundo Merquior, Parnasianismo e Simbolismo são integrantes do mesmo estágio no processo histórico do acontecimento literário ocidental e o caso brasileiro é uma experiência regional constitutiva e acumulativa em relação à tradição literária transnacional.

Parece haver duas questões implicadas na noção de nacional nessas histórias literárias: a primeira questão diz respeito a uma graduação, maior ou menor, da presença explícita desta noção e, por conseqüência, de sua capacidade, também maior ou menor, de orientar o ponto de vista historiográfico. Essa graduação pode ser apresentada na seqüência cronológica de publicação dos estudos em questão e entendida pela formulação de cada um destes estudos: em Sodré o conceito “nacional” é enunciado para explicar a formação da nação e da literatura num só processo; em Coutinho o “nacional” é projetado no termo “literatura autônoma” que se processa pela evolução da linguagem, das formas e dos temas literários no Brasil em função de uma tradição em formação, a tradição local; em Bosi o “nacional” não é enunciado, mas caracteriza a síntese esperada de um estudo orientado pela dialética do desenvolvimento de uma literatura singular nas formas e temas que acompanha o desenvolvimento da nação; e em Merquior o “nacional” também não é enunciado, mas está implicado na perspectiva historiográfica que tem em vista uma grande literatura (ocidental) constituída de literaturas regionais. É verdade que, neste último, tal implicação se deve mais a uma preocupação acessória do que essencial, ou seja, a questão de autonomia nacional para Merquior não se trata de buscar o que a nossa literatura possa ter de singular, portanto, afastada da literatura européia, mas se trata de encontrar os elementos com os quais ela possa contribuir como experiência constitutiva a um terreno literário mais amplo, que o autor chama de transnacional, embora a Europa seja sugerida como centro. Assim, Merquior vê na experiência

regional singular (a literatura brasileira) uma parte componente de uma tradição literária mais ampla.

A segunda questão refere-se à natureza do conceito de "nacional" envolvida nos textos discutidos. Em todos os historiadores abordados, tal conceito está relacionado a um processo modernizador a que a história de nossa literatura estaria submetida. Nesse caso, não é curioso que essa noção sinta-se animada quando da sua aproximação com o Modernismo. Todos os quatro historiadores formulam seu ponto de vista tendo em mira, de alguma maneira, a importância que o Modernismo teve em nosso processo histórico-literário. Mas nem todos identificam explicitamente o "nacional" com o Modernismo de 22, apesar de verem nele um passo importante e um limite no conflito modernizador pelo que este período pode ser caracterizado como *a nossa literatura*.

Nesse sentido, podemos formular a relação nacional/processo modernizador/Modernismo em Sodré pensando que, na sua perspectiva, só é possível uma literatura nacional na medida em que isso esteja relacionado a outros aspectos da organização social no Brasil. Isto é, só é possível uma literatura nacional, quando tivermos uma economia nacional, uma política nacional e uma sociedade nacional, complexa, com seus problemas particularizados refletindo sobre todas as outras esferas da vida no país.

Em Coutinho, a questão da formação não consolidada do país volta ao centro da discussão. Porém, para ele, o nacional, a modernização e o Modernismo convergem, não para a necessidade de que uma literatura autônoma represente o país na sua singularidade, mas para o que ele chama de autonomia da linguagem e das formas literárias como garantia de independência estética. Sem definir muito claramente o que isso venha a ser, ele acredita terem sido o Romantismo e o Modernismo dois momentos fortes no caminho desse autodomínio na literatura brasileira. E, neste caso, *A literatura no Brasil* sugere ter sido o Simbolismo uma espécie de primeira tentativa de Modernismo, mas uma tentativa fracassada pela impossibilidade de desenvolvimento literário modernizador em razão de uma estética com travos metafísicos e filosóficos mediante uma tradição literária marcada pelo oficialismo parnasiano.

Para Bosi, a superação de um "complexo colonial" e a representação das contradições da formação do país é o que possibilitaria a modernização ou a nossa literatura nacional. Nesse sentido, ele vê a poesia finissecular brasileira como uma espécie de tentativa fracassada de modernização devido ao limite estetizante do Parnasianismo e ao limite metafísico e pretensamente filosófi-

co do Simbolismo brasileiro. Aspectos que só teriam sido superados em 1922, com o advento do movimento modernista.

A noção de nacional está em segundo plano na perspectiva de Merquior, embora não de todo abandonada no que ela carrega de paridade com a idéia de processo modernizador. E é justamente a aproximação dessa noção com a experiência modernista que marca a visão que Merquior tem da poesia que ele define como Segundo Oitocentista ou Pós-romântica. Para ele trata-se de uma poesia que não contribui para a modernização literária do Brasil como fizera o Romantismo e como viria a fazer o Modernismo.

Assim, a presença do "nacional", maior ou menor, explícita ou não, se converte, em nossa historiografia mais recente, ainda em critério dominante para a análise do período. Pois na medida em que esse elemento de interpretação se projeta como uma forma de compreensão da literatura brasileira, e na medida em que o caráter nacional traduz-se como modernização, Parnasianismo e Simbolismo soam como duas estéticas pouco preocupadas com o processo modernizadora no plano das representações estéticas. Por princípios próprios, os dois períodos se distanciam de um projeto de formação nacional e literária, de que Romantismo e Modernismo constituiriam a espinha dorsal. Em face desse projeto nacional histórico e literário, propostas poéticas estetizantes e alheias a concepções literárias que não problematizem o país em algum nível acabam por se tornar instantes literários "exóticos" ou "de importação" no interior de nossa evolução literária.

Sodré vê a questão como o resultado de uma transplantação da estética estrangeira que os poetas dos períodos estudados teriam feito com o desejo de distinguir-se pela atividade intelectual como classe dirigente. Já para a perspectiva de *A literatura no Brasil*, o Parnasianismo se realizou no Brasil mais pelo culto à técnica formal já constituído do que pela sua força "essencial" em função de uma linguagem nova, autônoma. Enquanto o Simbolismo teria se apresentado como a primeira possibilidade forte de modernização literária aos moldes do Modernismo, mas fracassou pelo contraste entre a sua estética metafísica e um contexto cultural ainda muito provinciano. Sendo assim, o Modernismo é visto como um grande momento na virada da nossa literatura em função de sua autonomia, embora não tenha sido suficiente para essa realização. Em Bosi, a perspectiva é a mesma da de Coutinho, com a diferença de que os períodos finisseculares são vistos como experiência equivocada que, quando superadas pelo Modernismo, possibilitará a abertura de caminho que ele sugere como nacional. E, finalmente, para Merquior a questão não se coloca, pois é justamente o contrário que importa: o nacio-

nal é só uma acumulação ao transnacional. No entanto, é interessante sublinhar que, mesmo assim, o autor encara o Romantismo e o Modernismo brasileiros como estéticas que posicionam o Brasil no centro da perspectiva transnacional.

Não parece um exagero dizer-se, então, que o horizonte de preocupação literário de nossa historiografia pouco mudou desde o romantismo, momento inaugural da união da identidade do país à expressão literária, união esta que se configura como pedra de toque para compreender e avaliar a literatura brasileira. De outra parte, e para finalizar, talvez se possa dizer que para uma avaliação crítica mais produtiva sobre a especificidade da poesia parnasiano-simbolista em nosso sistema literário seria preciso revê-la a partir de outra perspectiva como, por exemplo e sobretudo, a sugerida por Antonio Candido em sua dialética do localismo e do cosmopolitismo, no qual o nacional não define o problema *a priori*, mas constitui parcela do mesmo. Nessa chave de leitura de alternâncias de movimentos entre universalismo e individualização, como constitutivo de nosso processo formativo literário, percebido por Antonio Candido, talvez seja a melhor posição contemporânea para se começar a deslindar as contradições de um período como esse.

Notas

[1] Para Merquior a noção de literatura região ou regional está relacionada à idéia de que há uma tradição literária ocidental mais ampla, chamada de transnacional, à qual a literatura de cada país estaria associada como parte integrante.

Bibliografia

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

COUTINHO, Afrânio. (Org.) *A literatura no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1968. (v. I, IV e V)

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Resumo: O ensaio discute como a história literária do século XX situa a poesia parnasiana e simbolista brasileira. A hipótese é de que a noção de nacional ainda predomina na abordagem historiográfica recente. Por conseqüência, este ponto de vista determina o modo de compreender essa poesia, ainda hoje, como algo "exótico", "importado" ao nosso sistema literário.

Palavras-chave: Poesia e história literária; poesia parnasiana e simbolista; poesia brasileira.

Abstract: This essay aims discuss how literary history of XX century treats Brazilian Parnassian and Symbolist poetry. The hypothesis is that the concept of national is predominant in recent hystoriographic approaches. Consequently, this point of view conceives this poetry as something "exotic" and "imported" within the Brazilian literary system.

Keywords: poetry and literary history; Parnassian and Symbolist poetry; Brazilian poetry

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

TRADIÇÃO REGIONAL E PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO: TENSÕES DA LITERATURA NO RIO GRANDE DO NORTE

Humberto Hermenegildo de Araújo

1. Brasilidade e tradição local

Tomando-se como ponto de partida o fato de que o movimento modernista brasileiro problematizou e rearticulou todos os elementos implicados na formação do sistema literário nacional, e considerando que a partir da segunda metade da década de 20 ocorreu uma descentralização desse movimento, é possível pesquisar sobre o modo como se deu, nas suas manifestações regionais e nas suas implicações sociais, o processo literário brasileiro posterior ao chamado modernismo paulista. Particularmente na região Nordeste, as idéias modernistas e a pregação generalizada do Regionalismo geraram, de forma complexa, produções literárias que refletem as propostas debatidas: a forma literária moderna atualiza, na maioria dos casos, a temática regional que, em princípio, não seria moderna. Seja o caso deste poema de Jorge Fernandes, poeta natalense que publicou um único livro em 1927:

REDE...1

Embaladora do sono...
Balanço dos alpendres e dos ranchos...
Vai e vem nas modinhas langorosas...
Vai e vem de embalos e canções...
Professora de violões...
Tipóia dos amores nordestinos...
Grande... larga e forte... pra casais...
Berço de grande raça

Guardadora de sonhos...
Pra madorna ao meio-dia...
Grande... côncava...
Lá no fundo dorme um bichinho...

— ô...ô...ô...ôô...ôôôôôôôôô...

— Balança o punho da rede pro menino durmir...

Tomando a rede como símbolo de brasilidade, o poeta investe no elemento regional armando-a nos "alpendres" e nos "ranchos" onde se vivem amores "nordestinos". Tem-se, portanto, um quadro regional que não deixa de lembrar um clássico da brasilidade com raiz no romantismo: a imagem da rede como um "Vai e vem nas modinhas langorosas.../Vai e vem de embalos e canções..." sugere o quadro romântico do poema "Adormecida", de Castro Alves2. Poderíamos investir mais nesta comparação para concluir sobre o modo como, no poema de Jorge Fernandes, superam-se os impasses românticos3 e ganha presença uma criança que é fruto de amores consumados na "Tipóia", esta, como símbolo de valores ancestrais (indígenas) que se atualizam para a representação da "grande raça".

Ao mesmo tempo, o poeta carrega tintas regionais para dar vida ao quadro representado quando, tornando visíveis as marcas da oralidade, conclui a cena com a espontaneidade da fala: a criança é "bichinho" que deve "durmir" embalado pela melodia do "ô...ô...ô...ôô... ôôôôôôôôô...".

Seria este, pois, um poema que representaria o registro da "brasilidade... nordestina", como a definiu Neroaldo Pontes de Azevêdo ao se referir à poesia de Ascenso Ferreira (cf. AZEVÊDO, 1984). Contudo, além de estabelecer tais relações, o poeta investe num experimentalismo formal praticamente inédito no Nordeste, naqueles anos4, dando à imagem da rede um valor semântico que supera de muito a ousadia formal: "suspensa", não é só a rede, é também a "grande raça" que "sonha". Nesta ambigüidade, o valor porventura nostálgico que entrevê sobreposto à cena nordestina o quadro romântico da virgem adormecida, de Castro Alves, obnubila-se ante uma imagem que pode ser relacionada a outro valor, que chamamos de utópico: trata-se da representação de uma "raça" que, surrealisticamente, antecipa-se na sua posição "suspensa" à posição assumida por Macunaíma quando este se transforma na constelação da Ursa Maior. Mário de Andrade, diga-se de passagem, conheceu o poeta e o poema na sua passagem por Natal, naqueles anos modernistas, conforme se verifica nos relatos de *O turista aprendiz* (ANDRADE, 1983).

Esta lição de brasilidade pode ter produzido efeitos na personagem principal de divulgação do modernismo no Rio Grande do Norte, Luís da Câmara Cascudo. Acreditamos que está na deixa do poeta modernista a gênese de um dos mais singulares livros de Câmara Cascudo, *Rede de Dormir* (1959)5. Nesta direção, é ainda o poeta Jorge Fernandes quem indica um caminho de leitura para a compreensão do desejo dos potiguares no sentido de afirmação de uma tradição local — desejo que se materializa em várias tentativas de sistematização da produção local: os livros *Alma patrícia* (1921),

de Câmara Cascudo; *Poetas do Rio Grande do Norte* (1922), antologia organizada por Ezequiel Wanderley; *Ensaios de crítica e literatura* (1923), de Armando Seabra; produções antecedidas por uma série de artigos publicados por Henrique Castriciano sobre a poesia de Lourival Açucena no jornal *A República*, em 1907. O poema que abre o livro de Jorge Fernandes é sintomático dessa busca:

REMANESCENTE

Sou como antigos poetas natalenses
Ao ver o luar por sobre as dunas...
Onde estão as falanges desses mortos?
E as cordas dos violões que eles vibraram?
— Passaram...
E a lua deles ainda resplandece
Por sobre a terra que os tragou
E a terra ficou
E eles passaram!
E as namoradas deles?

E as namoradas?
São espectros de sonhos...
Foram braços roliços que passaram!
Foram olhos fatais que se fecharam!

Ah! Eu sou a remanescença dos poetas
Que morreram cantando...
Que morreram lutando...
Talvez na guerra contra o Paraguay!

A imagem dos antigos seresteiros natalenses, emoldurada pelo luar e pelas dunas que cercam a cidade, aparece como tradição poética local, raiz onde se fixa a identidade do poeta, voz lírica que ressoa encoberta num véu saudoso. Contudo, no conjunto do livro de Jorge Fernandes, esse valor saudosista se integra à pesquisa do elemento local como um modo de atingir os objetivos de definição da brasilidade modernista. Valor que, em princípio, não iria ao encontro do projeto modernista da semana de 22. Um localismo que, ao mesmo tempo, não significava regionalismo.

Segundo AZEVÊDO (1984), quando o movimento modernista encaminhou-se na direção do nacionalismo poderia ter havido em encontro, no contexto da região Nordeste, do Modernismo com o Regionalismo, uma vez que seria a realidade local a fornecedora dos conteúdos "brasileiros". No

entanto, ainda segundo AZEVÊDO (1984), a perspectiva regionalista, estática (pois não havia a preocupação de extrair a essência brasileira do passado e dinamizá-lo no presente e no futuro), e a posição teórica dos modernistas, dinâmica (no sentido de extrair do passado o que houvesse de "essencialmente brasileiro", para retomar a tarefa de criação, no presente, da arte brasileira), impossibilitaram esse encontro — as duas tendências tinham posturas diferentes. A obra de Câmara Cascudo, não obstante, passou ao largo da polêmica Modernismo/Regionalismo, concentrada em Pernambuco, obviamente ocasionada pela força da tradição conservadora que enfrentava os interesses mais imediatos da modernização. Despregado de uma base sólida, Câmara Cascudo adquiriu a agilidade moderna e tentou, com ela, dar movimento à tradição que se formava no Rio Grande do Norte e, ao mesmo tempo, conferir aos resquícios de tradição existentes um valor positivo e articulado ao discurso modernista.

Para a realidade das duas primeiras décadas do século XX, em que Modernismo, brasilidade e Regionalismo se encontravam de formas, muitas vezes, as mais disparatadas, a poesia de Jorge Fernandes e os escritos de Câmara Cascudo agradavam ao discurso modernista6.

Já nos últimos anos da década de 20, Mário de Andrade viajou ao Nordeste, marcando uma nova fase de intercâmbios e influências recíprocas, e promovendo uma divulgação direta do Modernismo. Na viagem, Mário de Andrade chega, inclusive, a conhecer o sertão potiguar em viagem realizada com Antônio Bento de Araújo Lima e Câmara Cascudo, em janeiro de 1929. De volta a Natal Câmara Cascudo, e de volta ao Sul do país Mário de Andrade e Antônio Bento, ficariam a experiência e o hábito modernistas como que justapostos à experiência anterior de Câmara Cascudo naquela região — entre os anos 1910 e 1914, quando, por recomendação médica, passara uma temporada no sertão, conforme se verifica em relatos publicados nos livros *Vaqueiros e cantadores* (1939) e *Folclore do Brasil* (1967). As informações sobre a viagem referida neste parágrafo, ao Nordeste, estão registradas em *O turista aprendiz* (1983). Com essas duas marcantes experiências, e o desejo de conhecer o país, Câmara Cascudo voltaria muitas vezes ao lugar privilegiado para o encontro de seu ideal de cultura: o sertão seria a fonte básica de pesquisa sobre a tradição que o ensaísta enfocado perseguiu durante toda a vida. Boa parte dos seus livros surgiram dessa preocupação, embora tenham adquirido um caráter de universalidade.

Com matriz geradora no cerne do movimento modernista brasileiro, como o define CANDIDO (1980), a obra cascudiana permite a verificação

de um modo de continuidade da problemática modernista sobre a brasilidade. É possível verificar, por exemplo, na trajetória intelectual do autor, a verticalização da pesquisa em fontes da oralidade, tomando como ponto de partida os indicativos de Mário de Andrade sobre a importância da figura do Boi na cultura nacional (Cf. LOPEZ, 1972). Daí, o surgimento do principal título da década de 30, de Câmara Cascudo: *Vaqueiros e cantadores*. Com a leitura desta obra, problematiza-se o modo de construção literária caracterizado pela apropriação dos dados da cultura brasileira, com inserções modernistas, cujo resultado significa uma visão do Brasil singularizado nas marcas da oralidade presentes na escrita cascudiana.

2. Para uma leitura de *Vaqueiros e cantadores*[7]

Parte-se de uma discussão sobre a produção cultural da década de 30, com o objetivo de analisar, através da leitura da obra cascudiana, a permanência de temas e tensões dominantes na literatura brasileira, ao longo da referida década, de modo a caracterizar conjunturas nas quais as tradições regionais interagem no processo de construção do sentido do "moderno".

Espera-se avançar no processo de conhecimento sobre a obra cascudiana e sobre a caracterização do movimento literário da década de 30, no Brasil, disponibilizando material reflexivo acerca da construção do conceito de "moderno" no contexto analisado. Os principais pontos abordados são: registros da literatura local, aspectos da literatura brasileira, modernização da cidade de Natal, questões de folclore e etnografia, observações sobre a cultura popular, considerando-se o escritor em questão como um moderno ensaísta. Esta pesquisa tem como aporte teórico os estudos desenvolvidos por Paul Zumthor (1993) sobre representações da oralidade na escrita; por Angel Rama (1976), Antonio Cornejo Polar (2000) e Antonio Candido (1980) sobre a heterogeneidade de registros literários latino-americanos, considerando-se as diferentes perspectivas sociais e críticas desses autores.

Estrategicamente, a leitura de *Vaqueiros e cantadores* surge como um divisor de águas da obra de Câmara Cascudo: posterior à experiência modernista (anos 20 e início dos anos 30, quando o autor manteve confirmadas afinidades temáticas com os modernistas, principalmente no que se refere ao princípio da brasilidade) e anterior à produção de *Literatura oral* (1952) e *Dicionário do folclore brasileiro* (1956). Esta classificação cronológica da obra permitirá estabelecer relações entre as etapas da sua produção intelectual, apontando para distinções entre os textos esparsos e os livros, assim como entre os gêneros textuais exercitados pelo ensaísta.

A pesquisa está atenta à identificação dos índices de oralidade, reveladores da presença de tradições ancestrais nos textos, e do seu aproveitamento estético pelo escritor, que apresentamos hipoteticamente como um agenciador de soluções literárias para o encontro (não dicotômico, mas integrativo) de tradições regionais e universais, populares, no texto moderno que, por sua vez, se anuncia enquanto produto de uma erudição.

Recuperar tais leituras para a discussão atual significa dar andamento, de forma continuada, a um projeto de estudo da história da literatura brasileira: não se trata, no caso, de um projeto de escritura de histórias das literaturas estaduais8 ou regionais, e sim de um projeto de leitura dessas literaturas, com vistas a uma (re)leitura da(s) história(s) da literatura brasileira enquanto um sistema já consolidado e com uma tradição em processo, nos termos definidos por Antonio Candido em *Formação da literatura Brasileira* (1975); *Literatura e sociedade* (1980); *A educação pela noite e outros ensaios* (1987).

Tomando-se como ponto de partida o fato de que, durante a década de 30, as obras mais representativas da literatura brasileira caracterizaram-se por uma visão do Brasil singularizado em situações culturais típicas (BOSI, 1988), cuja dominante construtiva era a da "cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente" (BOSI, 1988: 123), pretende-se, neste projeto, estabelecer relações entre essa "dominante" (TINIANOV, 1978) e o modo de elaboração estética presente na obra de Luís da Câmara Cascudo, produzida ao longo da referida década. O problema a ser analisado consiste na rearticulação, durante a década de 30, dos elementos implicados no processo de construção literária através da apropriação dos dados da cultura brasileira. Se é um fato que o romance de 30, como demonstram os estudos realizados, caracterizou-se por esta problemática, permanece como um problema a ser analisado o fenômeno de obras que, não necessariamente "literárias", foram construídas a partir das mesmas dominantes construtivas literárias em evidência no período da sua produção, como foi o caso da obra cascudiana.

Após estas considerações, é possível concluir afirmando que a trajetória de Câmara Cascudo começou através do estudo do processo formativo literário local, movido pelo desejo de construir uma tradição que respondesse ao processo de modernização social em curso no Rio Grande do Norte. Partindo da inserção tardia da literatura local no sistema nacional já formado, Câmara Cascudo levou adiante a tarefa de estudar, pela via da oralidade, uma tradição cultural que por um lado era recalcada pelo discurso acadêmico e oficialesco (conservador) e, por outro lado, era redescoberta pelo Modernismo como componente da nacionalidade (progressista). Essa tradição

cultural foi valorizada, sobretudo, pela linha da brasilidade desenvolvida pelo movimento modernista que, nas várias regiões brasileiras, ganha força a partir de 1924, considerando-se o movimento desencadeado por Oswald de Andrade com *Pau-Brasil.* No Nordeste, destaca-se a divulgação empreendida por Joaquim Inojosa e a visita de Guilherme de Almeida. Dentre os vários registros históricos do movimento nas regiões, destacam-se: SANT'ANA (1980), AZEVÊDO (1984) e LEITE (1972).

3. Poesia e modernização

Foi neste intricado de contradições — e na tentativa de superá-las — que o movimento modernista chegou ao Nordeste. No que diz respeito à produção poética dos nordestinos, especificamente no período apontado, a compreensão de alguns elementos precedem, como informação, a compreensão do valor literário em si das suas obras: é interessante observar, por exemplo, que o momento em questão precede 1930, período em que aflorou de forma mais objetiva, na prosa de ficção, o mundo da experiência sertaneja. Mais do que preceder, este período é limite entre os anos propriamente modernistas e a década de 30, fato que pode ser relacionado a outros fatores que convergem para um determinado ponto de vista. Entre esses fatores, destacam-se, por um lado, a presença marcante do movimento regionalista nordestino (liderado por Gilberto Freyre) e, por outro lado, a introdução de elementos da modernidade na região Nordeste, estes últimos trazidos forçosamente pela modernização das capitais dos estados. Essa modernização, conflituosa em Recife — segundo AZEVÊDO (1984) e D'ANDREA (1993) —, apresentou-se de forma "comportada" (mas, nem por isso menos vigorosa) na capital do Rio Grande do Norte, cidade que não se apresentava como centro regional nem carregava marcas tradicionais de um passado colonial em suas ruas (à exceção da presença silenciosa do Forte dos Reis Magos assentado na barra do rio Potengi). Em Natal, a construção de novas avenidas, a chegada surpreendente de automóveis e aviões (sobretudo), como também a mudança de uma já frágil economia açucareira para a economia algodoeiro-pecuária não resultou em marcas profundas e reveladoras do conflito com o passado recente. A convivência da modernização com o atraso crônico, do capitalismo com o desequilíbrio, passa a ser um dado da estrutura social, fato que se revelaria de forma violenta apenas na década seguinte, através do episódio da "insurreição comunista de 1935", segundo COSTA (1995).

O novo, que chegava, não significava necessariamente uma oposição ao velho, que permanecia. A novidade, que surgia como mito, parecia não se colocar como oposição ao dado local, mas terminava ameaçando-lhe a visibilidade. Mais uma vez, é o poeta Jorge Fernandes quem percebe o fenômeno, de forma irônica:

O BONDE NOVO

O bonde que inauguraram
É amarelo e muito claro...
Sua campa bate alegre e diferente das outras...
Os seus olhos vermelhos indicam Petrópolis...
Anda sempre cheio porque é novo...
Chega na balaustrada espia o mar...
E os passageiros todos nem olham pro mar...
Só vêem o bonde novo...
Só ouvem a campa nova...

Aquele bonde só devia sair aos domingos
Pois ele é a roupa domingueira
Da Repartição dos Serviços Urbanos...

A modernização que acontecia no Nordeste, concomitante ao auge da propaganda regionalista, é um traço característico para o entendimento da formação da nacionalidade na periferia. No caso nordestino, é mais evidente o descompasso entre o desejo de modernização e a sua implantação efetiva. Aqui também, a literatura dá um passo à frente ao revelar o conteúdo objetivo da sociedade, como se percebe na leitura dos poemas de Jorge Fernandes selecionados. Da mesma forma, seguindo a chamada "harmoniosa troca de serviços entre literatura e estudos sociais" (Cf. CANDIDO, 1980: 134), o ensaio desenvolvido por Câmara Cascudo envereda pelo movimento que permitiria o levantamento de dados de uma cultura popular que passaria a integrar, a partir de então, um acervo erudito com base em estudos sobre o folclore.

Ao fim, resta uma impressão que somente outras pesquisas poderão esclarecer: parece não ter caráter, porque brasileira, a tradição que se formava no Rio Grande do Norte, naqueles anos de conflito modernizador.

Notas

[1] *Madorna* — de modorra, por dissimilação: cochilo, moleza, preguiça, soneira, sonolência (NDLP); *durmir* — dormir.

[2] Do livro *Espumas flutuantes*. Cito a primeira estrofe: "Uma noite, eu me lembro...Ela dormia / Numa

rede encostada molemente... / Quase aberto o roupão... solto o cabelo / E pé descalço do tapete rente."

[3] Refiro-me ao distanciamento entre o eu-lírico e a mulher, problema que é resolvido, no poema de Castro Alves, através da personificação da natureza.

[4] A visualidade foi inaugurada, na província, através de um poema de autoria do mais cosmopolita dos seus intelectuais, Câmara Cascudo, que publicou "Não gosto de sertão verde" na revista paulista *Nossa terra & outras terras* (Ano I, n. 6, 6 jul 1926, p. 4). No entanto, a leitura que o autor de *Paulicéia desvairada* fez do poema foi desanimadora para Cascudo, no que se refere ao experimentalismo formal, conforme se pode verificar no seguinte trecho de carta enviada por Mário de Andrade em 22 de julho de 1926: "... sim: recebi cartas versos revistas, recebi e li tudo, adorei tanto o Não Gosto de Sertão Verde (...). Aconselho apenas escrever aquelas palavras escorre lento e a outra que não me lembro agora, naturalmente em horizontal. Essas ideografias em verdade são falsas e também caí nelas e errei. Na verdade não dizem nada mais do que a imaginação do leitor inteligente bota de si no poema" (ANDRADE, 1991: 66).

[5] Cf. a respeito o capítulo "Uma rede armada no universo", do nosso estudo *Asas de sófia:ensaios cascudianos* (1998).

[6] Aspecto presente na correspondência de Mário de Andrade, na qual comenta livros como *Histórias que o tempo leva* (1924) e *Vaqueiros e cantadores* (1939), de Câmara Cascudo (cf. ANDRADE, 1991); assim como na sua recepção da poesia de Jorge Fernandes (cf. ANDRADE, 1928). Muitas das "impressões" do escritor paulista sobre os potiguares estão registradas em *O turista aprendiz* (1983). Especificamente sobre *Vaqueiros e cantadores*, cf. ANDRADE (1972).

[7] Apresento, a seguir, um resumo de projeto de pesquisa "Tradição regional e literatura moderna: representações na obra de Câmara Cascudo", desenvolvido junto à Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRN..

[8] Sobre o termo "Literatura do Rio Grande do Norte", adotamos a sábia lição de Benedito Nunes ao se referir à literatura da Amazônia em entrevista concedida a José Castello: "(...) Prefiro falar, por exemplo, em uma literatura 'da Amazônia' e não em literatura 'amazônica', denominação que inclui uma perspectiva regionalista. Ao falar em literatura da 'Amazônia', estou me referindo apenas a uma origem, uma procedência e nada além disso" (cf. CASTELLO, 2004),.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p. 66.

____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

___. Livros. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 abril 1928, p. 11.

___. Vaqueiros e cantadores. In: ___. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo; Brasília: Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 191-194.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Asas de Sófia*: ensaios cascudianos. Natal: SESI; FIERN, 1998.

AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo*: os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: __. *Literatura e sociedade*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1980. p.109-138.

____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

___. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. 3. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. 328p. (Reconquista do Brasil, Nova Série – 81. 1. ed. 1937).

CASTELLO, José. Benedito Nunes ensina o caminho de volta. Disponível em www.secrel.com.br/jpoesia/castel06.html. Acesso em: 13 nov. 2004.

COSTA, Homero de Oliveira. *A insurreição comunista de 1935*: Natal, o primeiro ato da tragédia. São Paulo: Ensaio; Natal: Cooperativa Cultural Universitária do Rio Grande do Norte, 1995.

FERNANDES, Jorge. *Livro de poemas de Jorge Fernandes*. Edição fac-similar de 1927. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

D'ANDREA, Moema Selma. *A cidade poética de Joaquim Cardozo*: elegia de uma modernidade. Tese (Doutoramento em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1993.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*: materiais para seu estudo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização de Mário J. Valdés; Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

RAMA, Angel. *Los gauchipoliticos rioplatenses: literatura e sociedade*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. *História do modernismo em Alagoas*: 1922-1932. Maceió: EDUPAL, 1980.

TINIANOV, J.. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos. 4. ed. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski [et.al]. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 105-118.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Resumo: A Literatura Brasileira que se manifesta no Rio Grande do Norte apresenta-se, em várias tentativas de sistematização, como um desejo "norte-rio-grandense" ou "potiguar" no sentido de conferir ao estado uma tradição. Não obstante, os processos de modernização da sociedade têm determinado a descaracterização do dado localista desse processo. Para discutir esta problemática, faz-se necessário revisar a história da presença do movimento modernista nas regiões brasileiras, particularmente no Nordeste, onde o conflito modernizador pôs na ordem do dia a questão da brasilidade. Destaca-se, nesta discussão, a figura de Câmara Cascudo, sua participação no movimento modernista e os influxos desse movimento na sua obra.

Palavras-chave: Modernismo; Modernização; Regionalismo; Literatura local; Poesia modernista; Brasilidade; Tradição.

Abstract: Regional tradition and process of modernization: tensions of literature in Rio Grande do Norte. The Brazilian Literature that occurs in Rio Grande do Norte is presented, in a few tentative of systematization, as a local or "potiguar" desire in a sense to confer a tradition to the state. Despite this, the processes of modernization of the society have determined the weakness of the local aspect of this process. To argue this problematic, it is necessary to revise the history of the presence of the modernistic movement in the Brazilian regions, particularly in the Northeast of Brazil, where the modernistic conflict put in the order of the day the question of the "brasilidade". We distinguished, in this discussion, the personality of Câmara Cascudo, his participation in the modernistic movement and the influxes of this movement in his work.

Keywords: Modernism; Modernization; Regionalism; Local Literature; Modernist poetry; "Brasilidade"; Tradition.

Recebido para publicação em 29/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

SOBRE O FILME RUSSO *O RETORNO*, DE ANDREI ZVYAGINTSEV

Ricardo Pinto de Souza

> *e a máquina do mundo, repelida,*
> *se foi miudamente recompondo,*
> *enquanto eu, avaliando o que perdera,*
> *seguia vagaroso, de mãos pensas.*
> DRUMMOND, *A máquina do mundo*

Das muitas formas de amor a que me parece mais impressionante é aquela que surge por uma obra de arte. Não permite o gozo, senão de uma maneira torta, incompleta e abstrata, e se na vida cotidiana os alvos de nosso afeto já são por si uma ausência mascarada de pessoas, o objeto estético é ainda mais fugidio. Não conta com pele, orifícios ou apêndices, logo, não é palpável, não pode produzir aquelas formas mais distintas de prazer ou dor. Talvez dirão que a memória e a fantasia são similares, impalpáveis da mesma maneira, mas estas sempre se apóiam em nossa vivência concreta: lembramos amorosamente de pessoas ou coisas que tocamos e retivemos em nossos braços, ou ao menos que desejamos intensamente que estivessem conosco. É diferente com a obra de arte, que constrói sua sedução mediada por uma distância fundamental, incontornável e frustrante ao contrário da distância entre as pessoas que, embora seja também irremissível, permite uma ilusão de proximidade. Penso, por exemplo, que nunca conheci uma mulher como Diadorim, mas não consigo evitar uma melancolia difusa toda vez que leio *Grande Sertão*, um sentimento bastante análogo a uma paixão mal-curada. Da mesma forma, das dores que presenciei ou sofri a imagem da *Pietà* está bastante presente, embora perceba imediatamente a estranheza de se confranger como em convívio pela figura de um cartão.

São raras essas concessões da vida vivida a uma vida sonhada por outros, e certamente cada um poderá enumerar com alegria ou desconforto seus próprios afetos. No meu caso, são alguns livros, algumas músicas e imagens, alguns pouquíssimos filmes. No ano passado tive a graça de poder somar a minha lista mais um exemplar dos últimos, ou seja, fui afetado de forma radical e irreversível — isto que chamo de amor— por um filme. Refiro-me

a *O Retorno*[1] , de Andrei Zvyagintsev. É um dom imperfeito o que este filme me ofereceu, eu pensei, alguns dias depois que lhe assisti. Tudo o que vi foi muito intenso, muito angustiado, mas também normal, vulgar. Ofereceram para mim uma forma rara de prazer, a de se apaixonar por formas, aquela astúcia dos bons personagens de nos seduzir, e logo após ter de abandonar esta freqüentação do amor e retornar a mim mesmo e a minha vida de professor, o trabalho, os horários, manter a casa limpa, cozinhar. Agora eu tento retribuir o dom recebido com este aqui, também imperfeito, inchado de perplexidade.

Vou contar a história, não acredito que isto atrapalhará alguém que deseje vê-lo. São dois irmãos, Ivan, o mais novo, e Andrei, o mais velho. O mais novo enfrenta seus medos. A cena inicial é um dos rituais de passagem típicos da adolescência: Ivan, acompanhado de seu irmão e amigos, tenta mergulhar de uma plataforma, uma das muitas estruturas mastodônticas e desertadas da falecida União Soviética que, junto de uma paisagem solitária de bosques e lagos, compõe os cenários do filme. Ivan fracassa em seu salto, não consegue escalar a plataforma, e, paralisado pelo medo, tem de ser resgatado horas mais tarde pela mãe. O pai, que há doze anos desapareceu, retorna. Volta à família sem aviso e sem surpresa. Os meninos são acordados pela mãe, que lhes diz para se vestirem, que seu pai chegou. Esta primeira nota de absurdo será constante ao longo do filme, e junto dos planos e da fotografia, de uma luminosidade solar e ampla, desconcertante se pensamos em uma Rússia labiríntica e densa (dostoievsquiana, talvez, para introduzir seu nome neste pequeno ensaio) leva-me a concluir que estou diante de uma fábula. É antológica a cena em que os garotos, para se certificarem de que a mãe não os está enganando, consultam um antigo álbum de família, onde encontram o retrato do pai. Aquela face até então distante a ponto de não existir nem como uma memória vaga de repente está diante deles, encarnada. Ela exige que não haja estranhamento, e em outra cena antológica, senta-se à mesa, reparte a comida, permite que os garotos bebam vinho, avisa que sairão para um passeio, para pescar. Há um carro (oh! um carro!) e o pai é duro durante a excursão — cada vez mais para o interior. Força os jovens até seus limites, obriga-os, às vezes de maneira odiosa, a superar suas forças. Andrei tenta aceitar e ser aceito pelo pai, e a cada momento reafirma sua satisfação e aliança com o estranho. O irmão mais jovem, em contrapartida, exige a cada instante que o pai se explique. Este, é preciso dizer, demonstra afeto por baixo de sua dureza, e à medida que empurra brutalmente seus filhos para fora da infância, vai se revelando. Zvyagintsev, quando instado por um jor-

nalista a fornecer uma interpretação para o filme, declara que ele é uma "jornada metafísica da mãe para o pai", o que parece bastante coerente diante de todas as referências psicanalíticas da obra, mas que soa um pouco irônico, quase mal-criado, aos meus ouvidos. Talvez seja o tipo de resposta que Machado daria caso pudéssemos perguntar a ele se Capitu traiu ou não Bentinho.

A verdade é que, como qualquer obra de arte, *O Retorno* tem uma opacidade essencial, o que o põe ao lado das narrativas como a de Psamíades, que Heródoto, Montaigne e Benjamin tiveram tanto prazer em contar e recontar: há uma resistência a um sentido último, e nisto também a arte é vizinha do amor. Seria perfeitamente possível traçar uma trama de interpretações possíveis, mas, para além do óbvio, estaríamos em território de ninguém, ou no território do pessoal e intransferível, o que é o mesmo. Daí que seja necessário eu me referir que Ivan e Andrei provavelmente não são nomes neutros para qualquer russo culto, e por mais comuns que possam ser, se relacionam imediatamente a *Os irmãos Karamázov*. O que sempre me intrigou nesta pequena bíblia profana é o quanto, do alto de todo seu cristianismo desesperado, Dostoiévski se preocupa em afirmar a necessidade da morte do pai. O assassinato é culpável e trágico, mas inevitável na medida em que as promessas (e cobranças) feitas pelo pai Karamázov a seus filhos vão se revelando mais e mais vazias e absurdas, e também porque o pai, que deveria ser o veículo e catalisador destas promessas, se revela antes como um demônio incendiário do que como um demiurgo bondoso. Estas promessas de felicidade que os pais nos fazem, e que erramos e nos rasgamos tentando cumprir, não são elas perversas o bastante para que o Grande Inquisidor adquira uma face humana? E todos nós, pequenos inquisidores, talvez possamos ser perdoados ao flagelarmos de novo e de novo nossos próprios Cristos. Por outro lado, o amor é um grande acontecimento, e deveríamos ter condições de protegê-lo contra nós mesmos, já que é das poucas coisas que nos permite retornar ao momento zero, quando nos descobrimos entre o céu e a terra.

Uma outra forma de apresentar a questão é perguntando: para onde regressamos após o amor? Dante foi o único a imaginar um "depois" do retorno de Ulisses, e este abandona de novo a casa buscando o fim do mundo. Penso que para nós, que não somos mitos, a realidade é ainda mais infernal: retornamos ao convívio com as pessoas, talvez um pouco mais sábios, mas necessariamente muito mais pobres. No filme isto fica dolorosamente representado todas as vezes que o pai exige que os filhos se movam para

frente e para além, indiferente ao desejo dos garotos de permanecerem onde estão agora, obrigando-os a cumprir um itinerário secreto que ele conhece, mas não seus filhos. Este é um símbolo poderoso da autoridade legítima: ir para algum lugar que sabemos que está lá, mas que não sabemos quando está, o que torna nosso movimento possivelmente confuso e necessariamente frustrante. Por mais perigoso que seja afirmar isto, a justiça de um destino não reside exatamente na felicidade prometida, mas sim na promessa mais simples de sua presença. Mas sem a felicidade, o que mais pode ser este destino? E a família finalmente chega a seu destino: uma ilha, em que o pai desenterrará uma caixinha e a esconderá no pequeno bote que levou os três até lá. O resto é o desastre: o pai acaba discutindo com Andrei e lhe dá um tapa. Ivan, que vinha sendo humilhado e maltratado pelo homem, finalmente explode e o ameaça com uma faca, para depois fugir. Chega até uma torre (desafiando seu medo de altura; na torre o jovem toca o céu, cercado de horizontes por todos os lados) apenas para ver seu pai, que o procurava, morrer em um acidente ao tentar alcançá-lo. Os irmãos são obrigados a carregar o cadáver do pai até o bote e remar de volta para a costa. A um instante de resgatarem o corpo, já no continente, vêem o barco se afastar lentamente da praia, afundando com o cadáver e com o pequeno tesouro que, de resto, nem sabiam que fora resgatado, sem direito a luto.

Gostaria de arriscar uma última obviedade, agora política. Talvez *O Retorno* seja uma alegoria sobre o fim do comunismo, a perda de uma herança poderosa, rica e autoritária, o sentimento de desamparo que o povo russo possivelmente sente. Isto tudo eu pude saber, soube com o cérebro, que serve bem para isto. Mas este golpe de perceber naqueles garotos obrigados a carregar o cadáver do pai meu próprio rosto, todos nós, e ser obrigado a assistir à velha narrativa da esperança (o retorno: Ulisses, Cristo, Buda, a memória de meus avós, de certos afetos, tudo isso é a matéria do sonho), que eu irresponsavelmente chamava de utopia, pois não concebia seu peso nem que deveria chamá-la de 'sentido', ver isto afundando e mesmo assim os garotos em pé, este foi meu dom imperfeito. Recebi uma visão, aquela família reunida que avançava firme para um destino, mesmo que às vezes ele não fosse perceptível. Tive esta visão arrancada, quando a família se perde de novo, volta para uma solidão que deverá ser redimida não se sabe como.

É um lugar comum da psicanálise afirmar que quando nos apaixonamos é porque projetamos no outro aquilo que amamos em nós mesmos. Prefiro pensar que a coisa se dá exatamente ao contrário: amamos aquilo que não está em nós, e que portanto dói, e que por um instante nos permite sair

de nossa própria miséria postando-nos em um além de si. Após o amor é que retornamos a nós mesmos. E se as promessas não são realizáveis, a ausência de promessas é possivelmente a pior obscenidade que um inferno dos homens poderia imaginar. Em algum momento disto que chamamos de humano, o meu tempo só multiplicado por todos os outros, talvez eu possa ver a família reunida de novo, como um dom renovado. Eu completaria meu presente.

Notas

[1] Zvyagintsev, Andrei (dir.). *O Retorno*. Rússia, 2003.

Resumo: Comentário sobre o filme russo *O Retorno* (2003), de Andrei Zvyagintsev, apresentando alguns temas que o diretor explora. O filme narra o reencontro de um pai afastado há doze anos com seus filhos adolescentes, as tentativas de reconciliação e os conflitos de uma relação difícil e marcada pela incompreensão mútua. Tenta-se oferecer uma leitura da obra que leve em conta os aspectos psicanalíticos, estéticos e políticos que ela mobiliza, como a referência a Dostoiévski, à extinção da União Soviética e à crise das utopias.

Palavras-chave: Cinema pós-soviético; Estética; Dostoiévski; Psicanálise.

Abstract: We make a comment on the Russian film *O Retorno* (2003) from director Andrei Zvyagintsev. The movie tells the reunion of a father and his teenagers sons after an absence of twelve years, their attempt of reconciliation and its difficulties, showing the conflicts of a tough relationship, in which mutual misunderstanding is the master tone. We consider the psychoanalytical, aesthetical and political aspects of the work in our understanding of the movie, such as the reference to Dostoievski, to the extinction of the Soviet Union and to the crisis of the utopia.

Key words: Post-soviet cinema; Aesthetics; Dostoievski; Psychoanalysis.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

O CANIBAL E O CAPITAL A ARTE DO *TELEFONEMA* DE OSWALD DE ANDRADE

Vinicius Dantas

Os métodos modernos de negócio
tornaram obsoleta a antropofagia.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

"Telefonema" é a coluna de quando muito uma lauda que Oswald de Andrade manteve no *Correio da Manhã*, entre 1944 e 1954 – de todas as suas colaborações regulares, a mais duradoura (600 artigos)[1]. O que significa a arte de fazer o mundo caber num telefonema ?

É claro que passou o tempo em que o telefone simbolizava, com o cinema e o aeroplano, a própria modernidade, quando até um futurista paulista lhe devotava embevecida e boba celebração:

> Pequeno monstro que tens uma boca e um ouvido, monstro de nervos metálicos e insensíveis, que, entretanto, vibram mais que uma alma em desespero!
>
> Pequeno monstro vivo e inerte, que semeias o pavor e a ventura, com uma indiferença de carrasco, eu te amo e te odeio, eu te desejo e te fujo![2]

Vinte anos depois o aparelho, sinônimo de alto-falante, é sinal de que a própria comunicação se tornou problemática e o escritor grita ao mundo suas opiniões meio ao léu. Telefonema também significa que nessa conversa íntima em público existem, no mínimo, duas vozes, atendendo o visceral dialogismo do estilo oswaldiano; o vezo chega a tal ponto que nas ocasiões em que dispensa os diálogos imaginários ou a transcrição de falas populares, ele simplesmente paragrafa com travessões ou dialoga consigo na terceira pessoa. Dialogismo quer dizer também que nenhum argumento vale em si mesmo, precisando ser cruzado com os demais, nenhum dá conta da situação que a todos envolve e contra todos se impõe: a opinião de Oswald é seu estilo de movimentar essas opiniões contraditórias, incorporando suas parcialidades para abrangê-las num mosaico significativo e em aberto.

Habitualmente, ele dá notícias de um livro, de uma exposição de pintura, da evolução de um artista, da regressão de outro, ataca o formalismo

das gerações novas ("a peste parnasiana que de novo invade os campos da arte e da literatura"[3]), apóia as marchas para Oeste e os sertanistas em geral, manda recados aos poderosos do dia (sempre com ânimo reformista), denuncia a tacanhez comunista, filosofa sobre moral e costumes, provoca os companheiros de geração e espinafra o conservadorismo, seu vizinho de todas as horas. Sua matéria cotidiana tanto podem ser os acidentes e desastres de todo tipo, os crimes ("A cidade que produz um grande crime pode dar uma grande literatura."[4]), os quebra-quebras e as manifestações de fanatismo popular, quanto os avanços da medicina, a roubalheira da burguesia, a agricultura que sucumbia à indústria (solidariedade pelo poder econômico em declínio), o horário de verão, a qualidade do cafezinho, as migrações que chegam de pau-de-arara. Resumindo suas preocupações intelectuais e inquietações artísticas, ele decifra os destinos da política e os acontecimentos, sempre interpretados como sinais de uma tendência geral do mundo, a qual ainda não se configurou, nem enterrou completamente seu próprio passado. Mas sobretudo Oswald tem dúvidas: não sabe se o espetáculo que lhe é dado assistir anuncia, com o fim da Guerra, uma sociedade mais livre e mais justa, ou um mundo sem fraternidade e sem paz[5]. "Telefonema" não passa de dois dedos de crônica mundana e cultural, escrita com espírito subversivo de modernista radical que teve um dia de se duplicar em reformador social, visto que a modernização não coincidiu com suas próprias expectativas. É uma posição que tem pontos de contato com as posições finais de Mario de Andrade, por exemplo, no balanço da conferência do Itamarati, embora Oswald fabricasse diariamente – e o "Telefonema" é prova disso – uma teia enredadíssima de esperanças. Só isso é suficiente para que avaliemos a humanidade e a grandeza da posição artística e intelectual dos modernistas – capazes de compreender o Modernismo no momento em que ele fizera água.

A crônica, na versão oswaldiana, não pretende se integrar no cotidiano, nele habitar com naturalidade, falando uma linguagem solta e simples para aproximar os homens numa momentânea comunidade lírica[6]. Existe aí um ânimo teórico e uma agressividade especiais, de quem dispõe em sistema seus dados, procurando compreendê-los ideologicamente a partir de um remoto significado político mundial. Oswald não é um amante do miúdo, com o enleio de uma conversa fiada sedutora, escrita com oralidade e humanismo conservador. Seu cronismo tem muito de comentário jornalístico e filosofia espontânea – fatos, idéias, posições políticas, medidas governamentais, atitudes artísticas são o apoio de sua breve divagação que, sem preconceito, coloca todas as coisas na mesma igualdade de condições expositivas[7].

Se a experiência intelectual está voltada para o cotidiano, que a magnetiza, seu estilo atesta a dificuldade de aderir à vida, de se reconhecer nos outros ou no Brasil, cuja realidade tem um teor de brutalidade maior que o de poesia – daquela "poesia que existe nos fatos" dos tempos do "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". Quase sempre Oswald procura com a ciência das pequenas observações, com o refabrico do fato registrado, alguma faísca de ficção que atice sua imaginação, produzindo um fabular marcadamente literário. Uma grã-fina com seu copo de uísque é o imperialismo que já se intrometeu nas festas da burguesia paulista, é o fracasso dos jesuítas que fundaram São Paulo, é o paroxismo racial dos que não se misturaram, é a estreiteza nacionalista que a cada dia adquire hábitos americanizados (esses croquis repetem na coluna do *Correio da Manhã* o clima de conflagração e debate existente na sociedade paulista de *Marco Zero*). Tudo vibra alegoricamente dado que a caricatura generaliza as reações, desindividualizando-as numa extensão vasta de grande literatura, embora o espaço seja exíguo e os figurantes nunca planem por sobre o diz-que-diz paulistano. Temos portanto um escritor implantado numa sociedade moderna, circulando entre classes sociais opostas, atento às coisas do dia a dia, às opções ideológicas e práticas, à vida intelectual e às oficialidades, cujo vasto conhecimento da política é exposto e posto à prova. Justamente a figura do escritor realista, se não for deselegante a lembrança, capaz de participar dos acontecimentos e se enfronhar na transformação do processo social, que Georg Lukács acreditava que 1848 havia enterrado.

Seu instrumento é uma frase carregada de estilo, às vezes preciosa nas imagens e humorística nas designações, que dramatiza por sinédoque o mundo, transferindo os vocábulos de seu uso habitual para a dimensão mais conceitual da generalização. Referindo-se a certa figura modesta que virou ladrão influente, ele diz que vivia "enterrado na antiga geléia dos bons costumes"; o sr. Animal de Barros, Adhemar, é "esse ladrão de galinha de ouro"; a conjuntura é a "pororoca mundial"; um deputado é um "caramelo de mediocridade"; de um intelectual, autoritário nas maneiras, diz que "não tendo cabeça tem voz"; do chefe integralista fazendo discurso numa festa diz: o "túmulo desdentado do sr. Plínio Salgado deitou falação". O estilo brilhante dessa escrita viva e sarcástica dinamiza em grau máximo o universo do cronista e ao seu toque o mundo se torna pitoresco e essencialmente engraçado. É um estilo folhetinesco no metaforismo intenso, na adjetivação latejante, no ritmo de surpresas e fundos falsos da argumentação. Sua prodigiosa invenção verbal transforma em noção abstrata palavras concretas, mantendo

na abstração o travo do localismo ou da gíria familiar, deixando-as porém impregnadas pela proximidade do mundo do trabalho ou pela experiência cotidiana da cidade, embora não menos transfiguradas em um plano de poesia que é também interpretação da sociedade contemporânea. A linguagem desses "Telefonemas" está longe da simplicidade e despojamento da tradição brasileira da crônica, renovada que fôra há pouco, graças ao Modernismo[8]. Ao contrário, seu encadeamento retórico, com alguma altissonância, tem muito do esteticismo pré-modernista, o que não é óbice para a desmistificação contundente e a espinafração sem dó (convém lembrar que a expressividade sintática da frase a muitos fôlegos, cerrada e subordinante, de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, sofre do mesmo atavismo sem prejuízo da beleza e força dela).

Depois que Vera Chalmers organizou e apresentou a coleção completa de *Telefonema*, ficou mais fácil avaliar a qualidade e também o limite desse estilo transbordante de sugestão, movimento, zoada, cujas vistosas figuras de linguagem lutam com o real[9]. Um pouco como se fosse função obrigatória da escrita (modernista ?) captar o mundo com vivacidade e produzir entre chistes e quiproquós verbais um encanto desautomatizador que quer para si toda a atenção. A dimensão trágica do pesadelo da história surge assim transfigurada nessa taquigrafia de imagens que mais se parece a um desenho animado, cheia de *non-sense* com cor local. A despeito de registrar uma época em que a falta de liberdade da vida se amplia, Oswald reitera com seu estilo agitado toda a liberdade de expressão de que é capaz, misturando fuxico e teoria da História, crítica literária e esbregues que só duram até a manhã seguinte, pois ele se reconcilia sem rancor. Drogado por sua espirituosidade e alegria, Oswald não teme colocar a moldura do pitoresco sobre tudo e encontrar a esculhambação exata e cômica que redima expressivamente aquilo que combate e destrói. Veja-se a maneira como noutro lugar referiu-se à Guerra Fria que começava, resumindo pitorescamente a tragédia: "Estamos num regime democrático, sob a proteção da bomba atômica"[10]. Estamos em certa São Paulo ("essa província lusa do Juízo Final") dos anos 40 e 50 em que a alta burguesia toda se conhece e se freqüenta, em que a vida cultural está sob a égide da grã-finagem que soube se adaptar ao Estado Novo e à industrialização. Seu cenário típico é um apartamento vasto da Praça de República ou a casona do Jardim América onde desfilam numa reunião festiva os principais personagens do pós-Guerra: os ricos que só planejam abusar da margem de lucro, burlar o fisco e enriquecer à custa do estatismo, as novas gerações que adquirem uma naturalidade que não dá para saber se é

uma nova barbárie ou uma humanidade pacificada com o instinto, a intelectualidade que se acomoda em inquietações existenciais inflando veleidades universalistas. É uma comunidade primitiva na qual as relações pessoais prevalecem sobre a inexorabilidade dos processos econômicos e a ciranda do jogo político, o que permite que Oswald se dirija pessoalmente aos governantes e aos grandes empresários, tomando satisfação, aconselhando ou bronqueando em clima cordial. Tenho para mim que essa personalização excessiva deforma sua percepção: a proximidade é humanizadora e muito paternalista, vincando inclusive o estilo oswaldiano que, salvo erro, pressupõe o efeito da piada sobre o salão e o posterior congraçamento da audiência. Todavia, nosso Antropófago sublinha a ferocidade dessa classe e sua infinita capacidade adaptativa, descrevendo-lhe o comportamento anti-social em toda a gama de venalidade, corrupção, esperteza política e falta de traquejo. A humanização em parte é devida a seu fraco pelos ricos que patrocinam as artes, compram quadros e promovem este ou aquele artista, afinal estamos numa sociedade em que um mero concerto de música contemporânea vira uma eterna estréia de *Le sacre du printemps* e um empresário amigo das artes adquire logo as feições de um Lourenço de Médicis[11]. Oswald também tem uma caidinha pelo assistencialismo e pela filantropia, não obstante o viés humanizador provenha sobretudo do papel que, segundo ele, a cultura passaria a desempenhar no mundo do pós-Guerra com a atenuação do poder econômico.

Oswald jogava desse modo sua última cartada de utopia – o fim da Guerra acarretará, profetiza, uma inflexão histórica ora no "crisol de um amanhã melhor". Tanto a volta ao estado de direito com a queda de Getúlio Vargas, quanto a vitória dos aliados sobre o Nazifascismo, acenderam nele tal otimismo que a redemocratização é vivida como o fim do clientelismo ("a política de clã") e o tratado de Teerã sinaliza o início de uma coabitação pacífica dos dois sistemas. O imperialismo aceitará (só Deus sabe como) as regras de uma civilização contratual e democrática em que a ingerência do poder militar e econômico já não será aberta[12]. Controlados os interesses do capital, haverá uma democratização geral, com melhoria material da vida e primazia do tempo livre, pois a diminuição da necessidade do lucro conduz à auto-reforma do capitalismo. Por outro lado, o socialismo se humanizará com o fim da ditadura do proletariado e da luta de classes, ocasião para se pleitear na linha de Earl Browder a autodissolução dos partidos comunistas[13]. Logo, porém, os fatos rechaçam uma por uma as esperanças atiçadas com fervor, propondo novas realidades que escapam à lógica linear da sua

idiossincrasia utópica. Todos os acontecimentos e tendências sociais registrados cotidianamente nessas crônicas o desmentem, e ele muitas vezes o reconhece, porém Oswald enfuna as velas da utopia do matriarcado e da Antropofagia, tudo para não admitir, como faz ainda hoje um Fukuyama, que o particularismo cultural não salvará o capitalismo. Mas é preciso dizer que a utopia não embaraça certa compreensão do processo mundial, chegando a ser originalmente sistêmica nos momentos em que o esforço soviético de industrialização parece idêntico à tentativa levada a cabo por Vargas, cujo resultado porém...não vai muito além do capitalismo. De passagem, note-se que os artigos sobre política brasileira são a maioria e, em geral, têm grande interesse e graça, desmentindo sob a pátina de sarcasmo a idéia de que Oswald era um franco-atirador irresponsável – a crônica "Palavras a Prestes" por exemplo demonstra, mesmo depois de afastado dos quadros comunistas, a sua correção e senso de justiça com aquele de quem há pouco, num desatino, disse ser "depois da morte de Roosevelt, a maior figura política das Américas"[14]. É importante frisar que Oswald rompeu com o comunismo por atritos pessoais e sem uma crítica consistente ao stalinismo, desentendendo-se com o rumo local da linha política imposta e com a ortodoxia que, segundo ele, não via a mudança das condições objetivas no pós-Guerra[15] (Stálin continuava apesar de tudo aquela mesma "Ponte de aço conduzindo a humanidade ao futuro" da hipérbole hedionda e publicitária de dez anos atrás[16]).

Enfim, Oswald se converteu *malgré lui* num moralista que encara contrafeito a modernização do país, a destruição da vida popular, a americanização dos costumes e a manipulação da linha de massa do populismo que, em países como o Brasil, barra os avanços da classe trabalhadora e a democratização profunda das estruturas sociais[17]. Continua a amar senhorialmente o povo, este povo que saltava da miserabilidade para a proletarização e, por isso, demonstrava reconhecimento e admiração pelos demiurgos desse salto – o que explicaria a base social do populismo (vejam a cena no enterro de Roberto Simonsen dos populares disputando as alças do esquife burguês...). Ou, como diz num "Interurbano oficial" (dirigido ao General Dutra): "O Brasil é um país de escravos que teimam em ser homens livres. É essa toda a nossa tragédia". A proletarização também fica aquém da expectativa, traz consigo diversa anomia e o mais despoetizado plebeísmo, a que, noutro lugar, ele reage com decepção: "Estamos longe da Casa Grande mas não da Senzala"[18]. Tendo em alta conta as conquistas sociais do trabalhismo, denuncia a burrice comunista que preferiu se submeter às ordens de Moscou e

parasitar o sindicalismo oficial. Em grande número de crônicas protesta contra a liquidação do lirismo popular – aquela reserva florestal de brasilidade (que Caetano Veloso até hoje acredita que existe na Bahia) estava acabando justo para o poeta que lhe vislumbrara a beleza vanguardista nos anos 20. Graças a *Telefonema*, a gente acompanha a transformação desse povo lírico e bom em proletário, em consumidor americanizado, em mão de obra espoliada pelo trabalho fabril e mecânico, a caminho da sindicalização e do paletó preto – o símbolo da reificação trazida pelo Varguismo. Se é verdade que houve melhoria de vida e diminuição da miséria, o povo desrecalcado e desneurotizado sumiu do mapa. Paradoxalmente, a difusão da civilização técnica e a cultura de massa desassossegam o velho poeta pau-brasil que, sem entusiasmo, as observa no diário, registrando o consumismo, a falta de caráter, o comercialismo das mulheres automáticas, a desmoralização do lar, a crise do parentesco, que destruíram as fontes dionisíacas (portanto, pré-freudianas) da vida[19]. Todavia o otimismo criançação de nosso Antropófago luta o tempo inteiro com aquilo que vê e descreve e, com o orgulho de quem contribuiu para tirar o país da pasmaceira da República Velha, reafirma suas convicções se agarrando nostalgicamente à tradição que ajudou a abalar. Tem muita fé no Brasil, "este velho país sem pecados, sem remorsos e portanto sem culpa", o país "secularmente democrático e popular" que assiste o desenrolar de nosso tempo, ao largo de seus horrores (o tradicionalismo aqui é similar ao de Gilberto Freyre, embora a teoria seja outra). A experiência de vida do cronista desmente porém sua positividade ingênita, tanto que seu populismo radical sabe que agora é preciso salvar o povo da cultura de massa, das classes dirigentes e do exemplo desagregador dos políticos – mas salvar como[20] ? Mesmo que o comunismo tenha permitido que ele refundisse seu sentimentalismo, aguçando-lhe o senso de indignação contra a pobreza e as desigualdades sociais, as possibilidades de transformação têm pernas curtas, geralmente decepadas pelo trabalhismo apoiado pelo PCB. Diga-se o que se disser dessas posições polêmicas, acho que elas tiveram contudo o mérito de incorporar para a crítica e a discussão política o perfil novo do proletariado, da classe média, atentando na distribuição da riqueza no país com seu padrão de desigualdade peculiar, num mundo em que, segundo ele, a luta de classes se atenuou, a ideologia se tornou técnica social e o progresso material não teve equivalência espiritual. Vejam só:

> Meu caro, o conceito de proletariado mudou de Marx para cá. Houve uma redistribuição da mais-valia, houve as leis sociais. A ciência nos países avançados fez do trabalhador

> um técnico. Nos países atrasados tem havido uma proletarização em massa. Não se pode mais invocar seriamente a ditadura duma classe que deixou de ser "revolucionária", que se aburguesou. O que resta é mesmo o grupo, o partido, o fascismo. Eles![21]

Se a mitopoética antropofágica não é senão outro modo de tratar a cena contemporânea, devemos compreender sua retomada nas condições do pós-Guerra como uma resolução positiva e brasileirista do mesmo processo histórico-social que produziu a dialética do Iluminismo de Adorno e Horkheimer, o teatro do absurdo, a escultura de Giacometti ou o neo-realismo italiano. Recolhendo a experiência recente e formulando uma espécie de diagnóstico de seu tempo, essa mitopoética esquematicamente se propõe assim:

> [...] é a seguinte a formulação essencial do homem como problema e como realidade:
> 1o termo: tese – o homem natural
> 2o termo: antítese – o homem civilizado
> 3o termo: síntese – o homem natural tecnizado
> Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no segundo termo dialético da nossa equação fundamental.[22]

A meta dessa teoria é o homem natural tecnizado – uma solução para a crise final do ciclo do individualismo burguês. O bárbaro tecnizado na antiga Antropofagia representava, como se sabe, o rebelde colonial, ou da periferia, que ousava se apropriar da cultura e da civilização européias para fazer por meio da técnica alheia a emancipação nacional, ou então, completar sua modernização – consumando aquela vingança extrema que subsiste, segundo Montaigne, na idéia da antropofagia indígena. Oswald não dormiu no ponto: discerniu rapidamente que a emancipação genuína só podia mesmo ocorrer no campo da sociedade revolucionária e comunista – sua adesão ao comunismo por assim dizer decorreu do visionarismo antropofágico e teve por isso qualquer coisa de lógico, comprovando a consistência social e política da invenção poética. Mais adiante, não lhe escapariam tampouco as implicações que esse primitivismo, com seus aspectos de expropriação direta e estilização da violência, adquiria numa época marcada pelo Nazismo. Tanto que um personagem de *Marco Zero*, o Major da Formosa, latifundiário em decadência, grileiro, alcoólatra, na mocidade estudante de Oxford, onde viveu uma época de nietzschianismo prático, no presente espírita e integralista, a certa altura de *Chão*, observa:"- A Antropofagia, sim, a Antropofagia só podia ter uma solução – Hitler! No entanto os integralistas cristianizaram-se. Deus, Pátria e Família! E eles, os antropófagos que tanto prometiam,

foram para o marxismo. É ininteligível! Eles cantavam o bárbaro tecnizado! E que é o bárbaro tecnizado senão Hitler?"[23]

Em 1943, ao advertir em depoimento a Edgard Cavalheiro que a imagem antropofágica estava suspensa até segunda ordem, pois fora usurpada pelo Nazismo, Oswald não perdeu o azo de ironizar que a Antropofagia tinha tudo para se tornar uma filosofia da devoração pela devoração, podendo legitimar qualquer forma de regressão e barbárie como aquela a que se assistia, agravada pela Guerra. Chega a aventar com algum sarcasmo a possibilidade de que surgisse uma Antropofagia transcendental, pregando a devoração como um estilo de ataque conservador, a favor do Fascismo. Mas vai logo esclarecendo: seu primitivismo opunha-se a tal vertente de Direita porque apostava inequivocamente no progresso técnico com socialização de seus benefícios e transformação das relações sociais[24] . Cabe à retomada da teoria antropofágica no pós-Guerra desbarbarizar o bárbaro tecnizado, reencontrando um fundamento progressista para responder de modo peremptório ao impacto do nazismo e ao autoritarismo da engenharia social totalitária. É curiosamente nas crônicas de *Telefonema* que o leitor começa a conhecer a formulação filosófica, antropológica e existencial da devoração pela devoração, a mesma que ele havia descartado. Contudo, nos deparamos para a nossa surpresa com um arremedo da Antropofagia transcendental mencionada, o qual no entanto tem clareza suficiente para vincular progresso técnico à utopia de uma sociedade revolucionada pelo ócio, pela liberdade e pelos afetos. Oswald insistirá na utopia, doravante fundindo temas da Antropofagia, do Marxismo, do Existencialismo, do Comunismo, com o retorno do Matriarcado, às vezes sem muita consistência, mas sempre dando precedência à literatura sobre a ciência. A verdade é que a esperança antropofágica, travestida de cultura matriarcal, lhe resta como o único legado do tempo das possibilidades extraordinárias abertas pela Revolução. Que ele não quer deixar morrer.

Causa espécie que o impulso dessa retomada se deva – é o que esses telefonemas só confirmam – às leituras existencialistas, as quais estimularam Oswald a converter a Antropofagia numa argumentação filosófica ou num **kit** de filosofemas para defender um fundamento anti-messiânico e não-autoritário de uma teoria do ciclo cultural. Sobretudo depois de Auschwitz, ela ainda oferece um destino espetacular e auspicioso ao Brasil (e não menos ao Novo Mundo) – e não custa lembrar, sem qualquer traço do piadismo dos anos Vinte. Tendo a aparência de uma autêntica teoria da História, essa Antropofagia tardia leva a realidade nacional a se debater com os destinos

mundiais da civilização. Outros temas igualmente assimilados foram a valorização absoluta da liberdade e da irredutibilidade individuais, conciliáveis com o sentimento religioso e místico. A influência do Existencialismo se prestaria por outro lado a barrar o materialismo freudiano que desmantelou o mistério do inconsciente e da interioridade (Oswald repete antigas posições anti-Psicanálise dos anos Vinte). A fenomenologia dos encalacramentos da intersubjetividade impulsionou essa nova dialética da devoração a se tornar mais e mais existencial e se tingir de uma angústia temporal que faria rir a turma da *Revista de Antropofagia*. Nada disso quer dizer que nosso Antropófago tenha virado como Chiquita Bacana um "existencialista com toda a razão", pois sua filosofia desconhece o absurdo primordial e não privilegia a ação ou a escolha individual (tudo se resolvendo pela evolução cultural). Porém, a influência existencialista me parece decisiva para Oswald aceitar a submissão como liberdade, tal como fica patente nessa Antropofagia devotada à "irreversibilidade do acontecer": "Mas, de pé diante do irreversível, o homem deve se deixar devorar sem medo. Não é outra a função da vida"[25]. Aqui não há lugar mais para a devoração guerreira, ao contrário o homem se oferece à vida num gesto de conciliação, ou fusão moral, interpretado como abertura ao mundo ou ida ao Outro, que o devora em harmonia. A Antropofagia vira comunhão, compartilhamento da alteridade, um "viver nos outros" que modifica a relação Eu-Outro e permite que a relação intersubjetiva traga em si uma célula anti-concorrencial, portanto, anti-capitalista. A devoração moral traz para dentro do Eu a responsabilidade pelo Outro, ao qual agora o Antropófago dedica desvelos de mãe ou amor ao próximo (como queiram). O Eu é o Outro numa figuração humanizadora em que a devoração, sem qualquer canibalismo, é um modo de vencer a solidão e superar o desamparo, tendo porém assegurada dentro de si a vigência da totalidade. A Antropofagia, cada vez mais enfraquecida, como se vê, se deslocou do âmbito do conflito cultural, do colonialismo, da dominação técnico-militar, dos mecanismos de apropriação e da insuficiência de formação cultural, para o espaço da experiência interior e da teoria dos ciclos e arquétipos culturais. Ela não é mais uma tática, um procedimento crítico, uma ação revolucionária para surpreender o inimigo ou a reivindicação espalhafatosa da parte do vencido na história do vencedor. Na versão nova, ficou de fora inclusive o tema da inautenticidade nacional, tão importante nos anos Vinte; mas o que é mesmo uma pena é Oswald lhe ter quebrado a viva aresta polêmica.

Com a perda de sua fibra libertária, esse pensamento da devoração passa a expressar uma consciência histórica difusa, mais característica de um ser

complexo e torturado (nascido de hibridizações e bifurcações da história da humanidade) do que de um mau selvagem, jamais de um homem natural e livre. A cúpula dessa arquitetura especulativa é justamente a ressurgência da cultura matriarcal – um mundo íntegro de sentido, tal qual fora para ele o Comunismo. Oswald argumenta que o estilo de dominação patriarcal, tendo atravessado a Antiguidade e os tempos modernos, culminando no stalinismo, foi o responsável pelo recalque das potencialidades de uma civilização coletivista. Imagina que a sua tarefa intelectual é agora inventariar os indícios da passagem do Matriarcalismo pela História, atestando a presença de uma possibilidade não-cumprida e sempre abortada. Até a imagem da Idade de Ouro (tempo de suspensão de toda contradição, plenificado pela inexistência de bem e mal) é restaurada para que a especulação matriarcalista seja dotada de um vetor apoteótico, o que desequilibra a sua negatividade crítica[26]. Porém, se Oswald persevera insistindo no desenlace positivo é porque o tabu, pela própria lei do progresso antropofágico, será permanentemente transformado em totem. Ainda assim, a teoria do Matriarcado (pouco presente nas crônicas de *Telefonema*) acabou sendo o último sopro anticapitalista de Oswald, com sua defesa visionária do ócio contra as pressões da concorrência e do negócio. Tudo isso no entanto nos previne contra o culturalismo de seu remoto marxismo, entregue à luta entre matriarcado e patriarcado e que, outra vez, volta a apregoar a chance nacional de países anticapitalistas como o Brasil, feito de liberdade, confusão racial e preguiça, num tempo em que o capitalismo estaria superando a vulgaridade do lucro. Se o otimismo da teoria foi ultradesmentido pelo andamento da História, o mesmo não pode ser dito do estilo literário que a formula: muitos telefonemas nos interessam e ainda podem ser lidos apetitosamente porque a imaginação do escritor é maior, muito maior, que a sua filosofia, já arquivada C O R T E mas sempre ressuscitada toda vez que se quer exibir na mídia e nas instituições oficiais de cultura uma imagem de quanto o Brasil oligárquico é confusamente transgressivo e nacionalista.

Em linha contrária à da sua prosa filosófica ou da sua teoria do Matriarcado, a crônica jornalística descreve uma sociedade que está longe da síntese tão apregoada e que tem tudo para infirmá-la. O Brasil de *Telefonema* assinala direta e indiretamente a gratuidade da especulação utópica, enraizando suas teses numa matéria de interesses concretos, alheios (e como!) à racionalidade civilizatória do prometido ciclo cultural. A técnica está enredada nas relações sociais brasileiras, que dela se apropriam e a parcializam, o que a modifica inteiramente, a ponto de desidealizá-la por seus resultados

limitados. A prosa do cronista não a mitifica, diversamente do que faz a prosa do filósofo, que a transformou num conceito dissociado da reprodução do social, embora fosse o motor das potencialidades abstratas de transformação. Encarnada no dia-a-dia brasileiro, a técnica não está separada da reprodução do social e tem uma função econômica que desabona a especulação teórica, aqui sua vigência desqualificada é também espoliadora. Nos "telefonemas", ela é descrita, à maneira expressiva do escritor, sob a batuta paulista de uma galeria de gente inescrupulosa, simpática e insaciável, cuja cegueira política e social, para bem da miséria geral, não impede o bom êxito nos negócios. O aceno à esperança subsiste, porém denota tão somente o lado pio do próprio Oswald, que sempre que pode elogia a eficiência moderna da técnica – no hospital limpo, na dedicação do enfermeiro ou até na criança que gosta de mecânica de automóvel; vê-se que ele aprecia mesmo a superação da miséria e um pouco de progresso, sem os quais não dá para viver. A crônica oswaldiana não mascara o abismo entre projeção utópica e realidade, abismo verdadeiramente grotesco que lucidamente é escancarado. Reagindo como cidadão enxovalhado, o cronista é obrigado a enfrentar atenta e criticamente as formas novas e terríveis de sociabilidade capitalista que surgiam, ao mesmo tempo que não lhe escapa a parte (inesperada) que as forças progressistas tinham nelas. "Telefonema" é o picadeirinho onde o mundo desfila suas guerras e escaramuças, animado (em primeiro plano) pela política de âmbito nacional, em que ainda se pode ter iniciativa e mesmo mudar o jogo, e (em segundo) pelos destinos do mundo, cujos peões já não podem ser movidos (a não ser, conforme os desdobramentos de sua filosofia, na vigência do tão aguardado ciclo do matriarcalismo). Na coluna "Telefonema", a tirada aguda não precisa forjar uma doutrina para se justificar, dispensando o apoio do amadorismo especulativo e da erudição improvisada. Nesse picadeirinho, a vedete é a frase cheia de exemplificações concretas que mimetiza argumentos de muitas vozes e desenha um perfil complexo das dificuldades que esse homem admirável tem para definir, sem voltar atrás, uma posição à altura de seu horror ao mundo da concorrência e da neurose.

Bem se viu que o antropófago sobreviveu ao canibalismo – feio e vulgar – do capital. Por isso, o antropófago que sai dessas crônicas mais parece o homem polido e cordial que, antigamente, na boa civilização patriarcal de nossos avoengos, estava a salvo da lógica do dinheiro e da sociedade de massas. Só lhe resta agora descobrir aos trancos, e muito a contragosto, a lógica conservadora da modernização real[27]. Trinta anos depois, num aforisma,

Carlos Drummond de Andrade concluiria sem hesitações: "Os métodos modernos de negócio tornaram obsoleta a antropofagia"[28]. Claro que, por superestimar a utopia, Oswald não pode ter essa clareza drástica, afinal pequenos e grandes sinais de progresso na vida brasileira, todos eles, derretem seu velho e carcomido coração – como se estivéssemos nos movendo devagar mas sempre para adiante, por comparação com o passado. A série de meditações hospitalares com que Oswald dá um balanço na vida é um momento de extrema resignação e apaziguamento; por fim a Antropofagia se converteu para ele numa consolação filosófica, um espiritualismo moderno e órfico, um autêntico cristianismo tropical, socialmente generoso e ecumênico[29]. A trajetória se encerra com amargura e muita fé, acrescida do sofrimento da doença e do cansaço. Um dado a mais da humanidade de Oswald é a sua consciência de que chegou ao fim iludido sistematicamente por seu otimismo social, pois o tempo que lhe foi dado viver encobriu e distorceu sua percepção. Ao fim e ao cabo, tanto a República Velha quanto o Estado Novo e o governo Vargas, uma embalada pelo último ciclo do café, os outros, pela industrialização de base, foram interregnos em que as condições internacionais favoráveis fizeram-no acreditar ilusoriamente numa chance nacional de modernização genuína[30]. Mas ele não é homem de escomotear que a miséria permanente desse povo que já nem povo é, a brutalidade modernizadora, o absurdo beckettiano da política brasileira[31], a parcialidade da revolução artística, estão aí a machucá-lo. Digamos que foram ilusões históricas poderosas, mais do que ilusões meramente pessoais desse filhinho de mamãe canibal, tanto que se precisou esperar até 1964 para serem dissipadas de vez (acho que minto) do nosso horizonte.

Notas

[1] Oswald de Andrade. *Telefonema*. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas de Vera Maria Chalmers. São Paulo: Editora Globo, 1996.

[2] Menotti del Picchia. "Elogio do telefone. Poema futurista". In: *O Gedeão do Modernismo*: 1920/22. Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 218. Publicado originalmente na "crônica social" assinada por Helios no *Correio Paulistano*, em 1º/5/1921.

[3] ANDRADE, *Telefonema*, p. 303.

[4] *Idem, ibidem*, p. 298.

[5] O itinerário das colaborações deste *Telefonema* está marcado, todo ele, pela dialética da esperança e da decepção. Iniciando-se sob o Estado Novo, aí se expõe largamente de que modo a discussão sobre a noção de responsabilidade intelectual, a crise burguesa, a fase de transição, se beneficiou da gravida-

de do clima de guerra e fez em seguida emergir uma onda de agitação e participação que logo se articularia com o debate público da Esquerda. Este clima pode ser notado na única coletânea editada pelo próprio Oswald de seus escritos de jornal: *Ponta de Lança* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945), uma reunião de artigos, conferências e crônicas, todos tocados pelo desarrocho do debate ideológico e pela relativa liberdade de expressão, já possíveis em 1943 depois da entrada do Brasil na guerra. Recentemente foi publicada outra antologia que, não só completa o conjunto de artigos da coluna "Feira das Sextas" (1944-1945), como lhe acrescenta alguns mais do período: *Feira das Sextas*. Organização e introdução de Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2004.

[6] Antonio Candido já afirmou que Oswald "[...] foi grande polemista e jornalista, pondo no ensaio curto, no artigo, na breve nota, algumas das suas melhores intuições e das suas melhores realizações estilísticas"; e também Mario da Silva Brito se indagou: "Será apressado afirmar-se que o melhor Oswald está disperso pelos vários jornais onde esbanjou o seu fulgurante talento valendo-se de um estilo nervoso, imprevisto e original. Mas certamente nesses artigos se encontra muito do melhor que pensou e tinha a dizer." (respectivamente em "Prefácio" a Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 5 e em BRITO, *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 95). Especificamente sobre a prosa dispersa existe matéria esclarecedora no apanhado sintético de Luís Martins, "Oswald de Andrade – jornalista", incluído no seu *Suplemento Literário* (São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972, pp. 55-64) e na tentativa de lhe examinar bakhtinianamente a trajetória esboçada por Vera Maria Chalmers em *3 linhas e 4 verdades* (*O jornalismo de Oswald de Andrade*). São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

[7] O conjunto é desigual e percorrido por ondas de interesses. Numa fase, a política sobrepuja, noutra, o ramerrame paulistano, chegando Oswald até a praticar um colunismo social intelectualizado. Nos últimos tempos, o telefonema é curto, quase uma nota. Vale registrar alguns momentos altos do conjunto: "Diálogo contemporâneo", "Bilhete aberto", "O homem que jogou no bicho errado", "Interrurbano oficial", "Virar índio", "Civilização", "Por uma recuperação nacional", "Serão", "Monólogo do tempo presente". A periodicidade da coluna é irregular com grandes lacunas, mas por vezes em horas mais intensas se torna diária.

[8] "Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres. Nos anos 30 se afirmaram Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e apareceu aquele que de certo modo seria **o** cronista, voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga." (Antonio Candido. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 26)

[9] Anteriormente a pesquisadora havia organizado com o mesmo título uma seleta breve de artigos das colunas fixas de Oswald em jornal desde 1909: ANDRADE, *Telefonema*. Brasília: INL-MEC / Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

[10] É um aparte de Oswald ao debate que se seguiu à conferência de Caio Prado Júnior sobre "Capitais estrangeiros" em 1949. A partir da transcrição taquigrafada pelos policiais do DOPS este documento interessantíssimo foi reconstituído e publicado por Paulo Henrique Martinez em *praga*. São Paulo: nº 1, set-dez, 1996,pp.81-97.

[11] "Se há um homem que indique e documente as transformações do Brasil, é ele Assis Chateaubriand. Do jornalismo, as suas atividades passaram a intervir na aviação, na indústria, na vida social e política e afinal vieram desaguar num setor até aqui abandonado – o das Belas-Artes. Transformar uma sociedade de pif-pafeiros, de preciosas e de *brokemakers* numa platéia interessada por quadros e esculturas

é obra inesperada e gigantesca." (ANDRADE, *Telefonema*, p. 283; fiz três correções no texto).

[12] É preciso lembrar que *mutatis mutandis* são posições compatíveis com a propaganda comunista que não só apresentava a União Soviética como a grande vencedora da Guerra, mas via sob a sua égide a inauguração de uma nova era da humanidade. "O imperialismo está moribundo" também afirmava Luiz Carlos Prestes no comício de São Januário em maio de 1945. Os argumentos de que estavam esgotadas as condições históricas da ditadura e do imperialismo eram de larga aceitação e testemunham a ilusão dos que acreditaram que a vitória aliada, dada a participação soviética, instauraria uma coexistência pacífica duradoura.

[13] A adesão à posição do líder do Partido Comunista dos Estados Unidos (logo derrubado) talvez hoje só seja compreensível se imaginarmos o quanto ela participa dessa poderosa ilusão coletiva da coexistência pacífica (no lusco-fusco de sua saída da prisão, quando Prestes vacilava entre programas e ainda não definira posição, até ele adotaria brevissimamente o liquidacionismo de Browder, conforme nos recorda Tito Batini nas suas *Memórias de um socialista congênito*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 257). No entanto, a posição de Browder confirmava também em Oswald convicções anteriores (formuladas a partir dos anos Quarenta, certamente amadurecidas ao longo do processo da industrialização brasileira e da experiência do Estado Novo), como por exemplo a defesa de uma burguesia social com espírito empreendedor, ligada à produção e não às finanças, capaz de correr risco e multiplicar a riqueza contra o egoísmo do lucro. A idealização titânica do empresário de vocação social antecedeu a adesão às teses de Browder, encontrando-o já predisposto à cooperação de classes e ao apaziguamento dos ânimos revolucionários. Vejam-se nesse sentido "Os princípios eternos...", de 23/7/1943 em ANDRADE, *Feira das sextas*, pp. 91-95. As viravoltas de Oswald são menos erráticas ou oportunistas do que parecem...

[14] Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão. Entrevistas*. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Editora Globo / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 97.

[15] A crítica ao stalinismo só afloraria a partir de 1948, aparecendo mais desenvolvida na tese *A crise da filosofia messiânica*, porém no bojo da crítica à cultura messiânica que emperra o advento do Matriarcado, veja-se em Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL - MEC, 1972, pp. 115ss.

[16] Oswald de Andrade, *Dicionário de bolso*. Apresentação, pesquisa, estabelecimento e fixação do texto por Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Editora Globo / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 83.

[17] Notem a empostação de pai de família na pele do observador de seu tempo: "Quando a família se desmancha em *glamour-girls*, mulheres automáticas e folgados amigos do alheio automóvel e do alheio *drink* é que lavra um evidente desajustamento nos velhos quadros que presidiram a nossa formação. Nem se vai para diante, pois persistem os preconceitos e as leis da velha gente patriarcal, nem se volta para trás, pois acabaram-se as rótulas e não é possível vigilância sobre a meninada de ambos os sexos que parte cedo para as escolas, os centros de esporte, os acampamentos, os grêmios recreativos, o ganha-pão." (ANDRADE, *Telefonema*, p. 319)

[18] ANDRADE, *Feira das sextas*, p. 130.

[19] "...não há mais nem biologia, quanto mais mitologia. Que é o Carnaval senão diferenciação, marca, personalismo, arte e floresta ? Tudo isso afundou no caos, não porque o povo haja subido. O povo, coitado, está trabalhando e vivendo com vigorosa honestidade e era simplesmente a Grécia que ele ressuscitava no Rio, na Praça da Bandeira, nos tempos idos, anteriores a Getúlio Vargas. O que subiu

foi a ilusão de cultura, isto é, o pernosticismo." (ANDRADE, *Telefonema*, p. 140).

[20] Para exemplificar a transformação por que passou o populismo literário após o Estado Novo, lembro que dez anos antes havia uma adesão comovida à força do povo, que transmitia uma imagem de insurreição contida, desespero, alegria e vida sufocada pela exploração, como a retratava digamos Rubem Braga na crônica revolucionária dos tempos da Aliança Libertadora Nacional: "De longe vem um rumor, um canto. Vem chegando. Toda gente quer ver. São quinze, vinte moleques. Devem ser jornaleiros, talvez engraxates, talvez moleques simples. Nenhum tem mais de 15 anos. É uma garotada suja. Todos andam e cantam um samba, batendo palmas para a cadência. Passam assim, cantando alto, uns rindo, outros muito sérios. Todos se divertindo extraordinariamente. O coro termina, e uma voz de criança canta dois versos que outra voz completa. E o coro recomeça. Eles vão andando depressa como se marchassem para a guerra. O batido das palmas dobra a esquina. Ide, garotos de Vila Isabel. Ide batendo as mãos, marchando, cantando. Ide, filhos do samba, ide cantando para a vida que vos separará e vos humilhará um a um pelas esquinas do mundo."(Rubem Braga, *O conde e o passarinho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936, p.100). Nessa época, Rubem Braga estava inventando na crônica um estilo de inquietação política altamente pessoal: "Aqui encontrareis os queixumes e os palpites de um jovem jornalista pequeno-burguês, de um país semi-colonial. Também encontrareis um ou outro sorriso. Mas não muito alegre. Sempre tive maus dentes e não conheço, por isso, o riso rasgado, fácil e feliz" (*idem*, *ibidem*, p.7. Este "Prefácio" foi tirado das edições seguintes.). Era a mesma conjunção de lirismo e luta de classe, inspirada pelos experimentos oswaldianos, que tanto Braga quanto Jorge Amado, em seus romances dos anos Trinta, incorporaram para radicalizar as contradições sociais, sem deixar no entanto de poetizar a consciência política crescente das classes pobres e espoliadas. É preciso estudar o impacto de *O Homem do Povo*, de *Serafim Ponte Grande* e seu prefácio, das colaborações jornalísticas de Oswald sobre estes dois escritores que estavam inovando a partir da experiência modernista (diferentemente do Romance do Nordeste que a rechaçava) a agitação política na literatura brasileira.

[21] ANDRADE, *Telefonema*, p. 316. O "Telefonema" é de 12/11/1949.

[22] ANDRADE, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, p. 79.

[23] Oswald de Andrade, *Chão. Marco Zero* - **2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL - MEC, 1974, p. 202.

[24] "...continuo a afirmar que cada fase conduz em si a sua própria subversão. Veja como num período em que dominou o individualismo exaltado de Adam Smith a Jeremias Bentham, houve os adeptos de Maquiavel, houve os jesuítas e houve Kant. As contradições permanecem e se avolumam.

VOCÊ - E isso não tem fim ?

EU - Se fosse um antropófago transcendental, eu diria que não. A vida na terra produzida pela desagregação do sistema solar, só teria um sentido – a devoração. Mas se bem que eu dê à Antropofagia os foros de uma autêntica *Weltanschauung*, creio que só um espírito reacionário e obtuso poderia tirar partido disso para justificar a devoração pela devoração. [...] A guerra, os terrores do fascismo, o apelo às forças primitivas da humanidade, tudo isso, só, significa descalabro e morte para um ciclo – o ciclo individualista burguês. Nunca para a humanidade. Ao contrário, tudo vem apressar a revolução perpendicular que se está processando, em meio das mais violentas contradições, nos países mártires, nos países algozes e mesmo nos países amortalhados pelo conformismo. Através da reação, crepita e sobe a fé humana, a fé social, a fé numa era melhor. Estamos no verdadeiro limiar da História." (ANDRADE, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, p. 28-29).

[25] ANDRADE, *Telefonema*, p. 414.

[26] Na apresentação da obra de Bachofen, escrita em 1935 para o público francês, Walter Benjamin se ocupou em discernir a teoria do Matriarcado do sábio suíço da apropriação que faziam dela os teóricos do Fascismo, entre os quais Klages. Esses continuadores a empregavam, insistia Benjamin, para justificar uma sociabilidade tutelada e a submissão masculina às forças orgiásticas do símbolo (necessárias à ideologia nazista), em detrimento do equilíbrio do ponto de vista de Bachofen: "Equilíbrio entre a veneração do espírito matriarcal e o respeito à ordem patriarcal. Equilíbrio entre a simpatia pela democracia arcaica e o conservadorismo da aristocracia de sua cidade [Bâle, na Suíça]. Equilíbrio entre a compreensão do simbolismo antigo e a fidelidade às crenças cristãs. Retenhamos este último. Pois face às teorias de um Klages, nada merece tanto ser sublinhado como a ausência de neopaganismo em Bachofen. [...] Pois se os sentimentos de Bachofen o inclinavam para o Matriarcado, sua atenção de historiador permanece sempre fixa no advento do patriarcado, cuja forma mais alta está representada para ele pela espiritualidade cristã." (Walter Benjamin. "Johann Jakob Bachofen". *Eco*. Bogotá: nº 221, março, 1980, p. 549).

[27] Talvez haja algum paralelo com a situação descrita por Marcuse para o Existencialismo francês: "A absurdidade histórica que reside no fato de o mundo não ter sucumbido após a derrota do fascismo, mas sim retornado a suas formas anteriores, de não ter empreendido o salto para o reino da liberdade, mas sim restaurado com honras a disposição anterior – essa absurdidade vive na concepção existencialista. Mas vive nela como um fato metafísico, não como um fato histórico." (Herbert Marcuse. *Cultura e sociedade*. Vol. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p.53).

[28] Carlos Drummond de Andrade. *O avesso das coisas. Aforismos.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990,p. 16.

[29] Refiro-me à série numerada de "Meditações", escritas durante o internamento no Hospital Santa Edwiges em abril de 1954 (a poucos meses de sua morte, portanto) - ver *Telefonema*, pp. 411-414. Lembro que Benedito Nunes já associara a persistência desse "sentimento órfico" à influência do "Catolicismo arrebatado" de Oswald no período anterior ao Modernismo, do qual ele guardara "um núcleo teológico irredutível" (*Oswald canibal.* São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47).

[30] "Tudo tendia se não à revolução pelo menos à renovação e à renovação profunda. Mas atuava um grande amortecedor – o sr. Getúlio Vargas." (ANDRADE, *Telefonema*, p. 420). O texto é de 26/9/1954.

[31] Entre as invenções fortes de *Telefonema* está o comentário político que ressalta a ciranda de posições e o apequenamento da conjuntura brasileira. Nessa linha, Oswald produziu páginas excelentes como "Da política local", "Da luta", "Da ressurreição dos mortos".

Resumo: Este texto analisa a coluna que Oswald de Andrade manteve no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 1944-54). Essas crônicas tratam de temas da vida cultural e política brasileira do período, focalizando sobretudo a sociedade paulista. Neles estão resumidas suas posições da última fase de sua vida, após o rompimento com o Partido Comunista, inclusive permitindo que se acompanhe a retomada da Antropofagia, transformada numa espécie de filosofia.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, modernismo, antropofagia, comunismo.

Abstract: This text analyzes the column that Oswald de Andrade published in the *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 1944-54). These "crônicas" (a type of brief informal essay) were about political, intellectual, and cultural life in Brazil – particularly in the city of São Paulo. They express his final positions, after his break with the Communist Party – including his theory of "Antropophagy" in its quasi-philosophical version.

Key-words: Oswald de Andrade, modernism, antropofagy, communism.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.

Dados dos autores e dados para correspondência:

Alexandre Pilati é doutorando da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1 - 305 - sobreloja
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
email: alexandrepilati@uol.com.br

Ana Laura dos Reis Corrêa é Professora da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1-sobreloja 305
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
email: analaura@unb.br

André Bueno é professor de Teoria Literária da UFRJ e pesquisador do CNPq.
Faculdade de Letras | UFRJ | Departamento de Ciência da Literatura
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ
email: bueno_andre@ig.com.br
www.ciencialit.letras.ufrj.br

André Nepomuceno é doutorando da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1 - 305 - sobreloja
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
email: andrenepomuceno@uol.com.br

Anselmo Pessoa Neto é professor de Língua Italiana e Literatura Comparada na Faculdade de Letras/UFG
Universidade Federal de Goiás
Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras
Campus Samambaia – Caixa Postal 131
74001 - 970 Goiânia – G0
email: apessoa@letras.ufg.br
http://www.letras.ufg.br

Belmira Magalhães é professora/pesquisadora da Pós-graduação em Letras e Lingüística da UFAL.
Universidade Federal de Alagoas.
Pós-graduação em Letras e Língüística (ppgll@chla.ufal.br)
Campus A.C. Somões, BR104 - Norte Km 97,
tabuleiro dos Martins. Maceió, Alagoas
Cep.57072-970.
email: brcm@fapela.br

Danielle Corpas é doutorando em Teoria Literária/UFRJ.
Faculdade de Letras | UFRJ | Departamento de Ciência da Literatura
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
(www.ciencialit.letras.ufrj.br)
email: danielle.corpas@terra.com.br

Deane Maria Fonseca é doutoranda da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1 - 305 - sobreloja
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
email: deanedino@brturbo.com.br

Eleonora Ziller Camenietzki
Centro de Estudos Afrânio Coutinho
Faculdade de Letras | UFRJ
Av. Jequitibá, 2151
Ilha do Fundão, Cidade Universitária
CEP: 21941-590
Rio de Janeiro -RJ
email: ceac@ufrj.br | eleonoraziller@ceac.ufrj.br

Fernando Gil é Fernando Cerisara Gil, professor de Literatura Brasileira do Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR.
email: fernando.gil@avalon.sul.com.br

Germana Henriques de Sousa é professora da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1 - 305 - sobreloja
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
email: gdesousa@unb.br

Greicy Pinto Bellin é bolsista do PIBIC da UFPR

Hermenegildo José de Menezes Bastos é professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UNB.
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Campus Universitário Darcy Ribeiro
ICC Ala B Centro - Sobreloja - Sala B1 305
Brasília-DF
emails: pgliteratura@unb.br
hjbastos@unb.br

Homero Vizeu Araújo é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UFRGS.
Instituto de Letras | UFRGS | Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Bento Gonçalves, 9500
CEP 91501-970
email::ilelet1@vortex.ufrgs.br

Humberto Hermenegildo de Araújo é professor de Literatura Brasileira da UFRN.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes | UFRN | Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Campus Universitário - BR 101 - Lagoa Nova - Natal-RN
CEP 59072-970
Tel. 84 32153584 e-mail pglet@cchla.ufrn.br
email: haraujo@ufrnet.br

Irenísia Torres de Oliveira é pesquisadora da Universidade Estadual do Ceará.
Centro de Humanidades | Curso de Letras | UEC
Av. Luciano Carneiro, 345 Fátima – Fortaleza-CE.
CEP 60410-690. E-mail: cmla@uece.br
email: irenisia@uol.com.br

Jorge Ruedas de la Serna é professor da FFyL, UNAM, México.
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofia y Letras
Ciudade Universitária
México – DF
email: jorgeruedas@prodigy.net.mx

Luis Alberto Alves é professor do Departamento de Ciência da Literatura e do Programa de Pós-graduação de Ciência da Literatura da UFRJ.

Luis Augusto Fischer é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UFRGS.
Instituto de Letras | UFRGS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Bento Gonçalves, 9500
CEP 91501-970
Porto Alegre - R.S.
email: ilelet1@vortex.ufrgs.br

Manoel Dourado Bastos é doutorando da UNESP.
Faculdade de Ciências e Letras da UNESP | Campus de Assis
Programa de Pós-Graduação em História
Av. Dom Antonio, 2.100 - Parque Universitário
Cep. 19806-900 - Assis/SP
email: posgradu@assis.unesp.br
email: manoeldb@uol.com.br

Marcelo Frizon é mestrando em Literatura Brasileira pela UFRGS.
Instituto de Letras | UFRGS | Programa de Pós-Graduação em Letras
Av. Bento Gonçalves, 9500 - CEP 91501-970
mfrizon2@uol.com.br

Maria Cristina Périgo é bolsista do PIBIC da UFPR.

Maria Elisa Cevasco é professora livre-docente da FFLCH- USP.
FFLCH | USP | Departamento de Letras Modernas.
Avenida Luciano Gualberto 403 - Cidade Universitária.
05508900 - São Paulo, SP - Brasil - Caixa-Postal: 8105
Telefone: (11) 38184692
email: maece@usp.br

Maria Izabel Brunacci
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais -
CEFET-MG
Doutoranda pela Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Campus Universitário Darcy Ribeiro - ICC Ala B Centro - Sobreloja - Sala B1 305
Brasília-DF
emails: izabelbrunacci@deii.cefetmg.br
izabel@brunacci.com

Paulo Cezar Maia é mestrando em Estudos Literários da UFPR

Ricardo Pinto de Souza é doutorando de Teoria Literária da UFRJ.
Faculdade de Letras | UFRJ | Departamento de Ciência da Literatura
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
(www.ciencialit.letras.ufrj.br)
email: rcrd@ig.com.br

Thiago Costa Chacon
Instituto de Letras | UnB
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
ICC Ala B Centro - sala B1 - 305 - sobreloja
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - Distrito Federal - DF
CEP: 70910-900 - BRA - Brasil
Telefone: (55) 0xx61 - 307 2357
Telefax: (55) 0xx61 - 273 7016
email: litera@unb.br
thiago_chacon@hotmail.com

Vinicius Dantas é ensaísta, poeta e tradutor.

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO IX. NÚMERO 13. 2005

NÚMERO TEMÁTICO: Oficinas de Escrita

Editor convidado: Ana Lucia Moraes e Ana Maria de Alencar

Organizado por Ana Lucia Moraes e Ana Maria de Alencar, que, atualmente, dirigem um projeto sobre o assunto com alunos da Faculdade de Letras da UFRJ, o próximo número da Terceira Margem terá por tema as Oficinas de Escrita.

No começo dos anos 70, os primeiros *ateliers d'écriture* na França inspiraram-se nos fascículos da " *Bibliothèque Oulipienne*" – hoje editada em 3 volumes pela editora Seghers (1990) – adaptando para seus exercícios um vasto repertório de jogos, de estruturas de escrita, de regras restritivas ou *contraintes*, herança do Grupo OULIPO, criado em novembro de 1960 por Raymond Queneau e pelo matemático François Le Lionnais.

As ambições e as práticas do ***OU****vroir de* ***LI****ttérature* ***PO****tentielle* evidenciavam, desde o inicio, o caráter lúdico e humorístico de um grupo que não pretendia ser nem um movimento literário, nem uma escola científica, nem uma fábrica de literatura "aleatória". Pois a literatura "potencial" se quer antes de tudo "anti-aleatória".

Sem *a priori* estético, tratava-se (e trata-se, na experiência de seu desenvolvimento no contexto brasileiro) de inventar estruturas inéditas revigorando técnicas da antiga retórica, capazes de romper com a crença na inspiração, no gênio ou no subconsciente, como motores da criação.

As Oficinas de Escrita tornaram-se um espaço privilegiado para se conceber e construir coletivamente um leque de questões gerais, uma constelação de problemas que articulam a Teoria Literária ao ensino da escrita.

Prazo para envio dos trabalhos: 30 de outubro de 2005

Os trabalhos também podem ser enviados para: ciencialit@yahoo.com.br

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@letras.ufrj.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Missão

A *Terceira Margem* (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título roseano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.